

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XXII
1985

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTEFESCU

MANUELA GERNAT

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

MIHAI FLOREA

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ALFRED HOFFMAN

GEORGE LITTERA

RADU POPESCU

FLORIAN POTRA

ION TOBOȘARU

ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

MIRCEA VOICANA

ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE,
MUSIQUE, CINÉMA paraît une fois par an. Toute commande ou abon-
nement de l'étranger seront adressés à ROMPRESFILATELIA Serviciul
Export-Import-Presă, P. O. Box 12—201, Télex 10376, prsfi r, Calea Gri-
viței 64—66, București, România, ou bien à ses représentants de l'étranger.
Les manuscrits, livres et publications proposés en échange du titre ci-des-
sus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction : 196,
Calea Victoriei, 77104 București, c.p. 22—129, tél. 505680

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, tél. 507680
ROMÂNIA

MIHNEA GHEORGHIU, Nouveaux modèles culturels	3
--	---

ÉTUDES

ION TOBOȘARU, La physionomie du théâtre politique contemporain . . .	5
ELISABETA MUNTEANU, Structure et style dans le théâtre historique roumain contemporain	15
DANIELA GHEORGHE, Sur quelques moyens de la construction du symbole théâtral	23
IOLANDA BERZUC, Spectacles Claudel en Roumanie	29



LUCIA MONICA ALEXANDRESCU, La dramaturgie classique et moderne dans la création d'opéra roumaine contemporaine	37
CORNELIU DAN GEORGESCU, A study of musical archetypes (II). The iterative building principle	49



MANUELA CERNAT, Présences françaises dans le cinéma roumain, présences roumaines dans le Cinéma français de 1895 à 1945	55
---	----

RECHERCHES

TITUS MOISESCU, A Catalog of those Engaged in the Art of Byzantine Music along Time (MS 923/BAR)	67
---	----

ÉVOCATIONS : 30 ANS DEPUIS LA MORT DE GEORGES ENESCO CENTENAIRE DIMITRIE CUCLIN

THEODOR GRIGORIU, Les créations d'Enesco, modèle d'humanité . . .	77
MIRCEA VOICANA, Georges Enesco dans la culture musicale contemporaine	81



ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Centenaire Dimitrie Cuclin	87
LIVIU RUSU, Dimitrie Cuclin au carrefour de deux siècles	93

COMPTEs RENDUS

PAUL EVERAC, <i>Martor cu păreri proprii (Ion Toboșaru)</i>	99
ILEANA BERLOGEA, <i>Teatrul românesc — Teatrul universal. Confluente (Ion Toboșaru)</i>	100
* * * <i>Frantisek Tröster (Ion Cazaban)</i>	101
<i>Poetics (Amsterdam) (Daniela Gheorghe)</i>	101
★	
<i>Livres de musique byzantins parus à Editura Muzicală (Adriana Șirli)</i>	103
GHEORGHE CIOBANU, <i>Études de musique ancienne roumaine (Hrisanta Trebici-Marin)</i>	104
OCTAVIAN LAZĂR COSMA, <i>Hronicul muzicii românești. Vol. VI (Constantin Stîhi-Boos)</i>	105
PASCAL BENTOIU, <i>Capodopere enesciene (Constantin Stîhi-Boos)</i>	106
FLORIAN POTRA, <i>Aurul filmului (Oltea Vasilescu)</i>	109

Un grand nombre d'études et de réunions scientifiques interdisciplinaires étudient la relation qui existe entre les arts et les sciences tenant compte de l'impact psycho-social de la nouvelle révolution scientifique et technique. Par l'intermédiaire des données définitives de son esthétique, la création dramatique inclut et exprime toujours davantage de telles modifications, survenues, également, dans la matière vitale du théâtre, l'agitation de l'âme humaine, que Shakespeare a métaphorisée par : « such stuff as dreams are made of . . . ». Le processus avance, aussi, dans le plan théorique, en même temps que la généralisation philosophique des gains de la science et de l'expérience sociale et politique contemporaine, dans les conditions qu'impose à présent la révolution scientifique et technique par l'ampleur et la complexité de toutes les catégories de phénomènes, économiques, sociaux, politiques et culturels dont nous sommes les témoins actifs.

Par conséquent, nous assistons à l'établissement d'un nouveau système de valeurs issues des réalités et des aspirations du monde contemporain, appelé à répondre à la vocation créatrice de l'homme, à l'élaboration de nouveaux concepts et à la révolution des anciens, conformément aux développements contemporains de l'expérience et du savoir humains, en vue de l'augmentation de la valeur théorique et opérationnelle de la pensée philosophique. Le théâtre participe, donc, à son tour, au développement des principes et du système des valeurs esthétiques en accord avec les mutations produites dans la sensibilité artistique du monde présent et avec les nouveaux courants et tendances dans la sphère créatrice des autres arts. Il participe, suivant son propre mode créatif, à l'élaboration théorique de la problématique de la qualité de la vie et de la condition humaine dans une société appelée à fournir le cadre nécessaire au développement et à l'accomplissement de la personnalité.

L'une de ces tendances-cadres de la littérature et de l'art dramatique que nous cultivons en toute conscience, concerne la cristallisation d'un nouveau modèle humain, civilisateur. Caractérisée par les confluences de la diversité culturelle existante, cette tendance vise une nouvelle synthèse culturelle et humaniste.

NOUVEAUX MODÈLES CULTURELS

Mihnea Gheorghiu

Elle s'intègre au déploiement des activités intellectuelles concentrées autour de l'évolution du relèvement et de la valeur de la connaissance, à l'analyse de la dynamique des intérêts et des besoins humains qui se retrouvent dans une modification accélérée et elle participe effectivement à la promotion des facteurs de personnalité, comme prémisses d'une nouvelle projection des relations entre les hommes et, généralement, entre les systèmes sociaux et politiques.

L'évaluation, la systématisation et la synthétisation des connaissances déjà acquises au domaine des sciences socio-humaines (sociologie, psychologie, pédagogie, histoire et anthropologie) ont ouvert la voie des synthèses partielles, ou bien au caractère interdisciplinaire, tout en favorisant l'augmentation de la contribution de ces sciences au développement de la créativité humaine dans l'aire la plus vaste de la vie sociale, groupant des domaines, jadis abordés séparément, tels que, l'économie, la science et la technique, l'enseignement, la culture et l'art. Il est donc évident, que l'art du théâtre contribue effectivement à l'investigation des problèmes psychologiques, pédagogiques et sociologiques des actuelles transformations économiques, sociales et culturelles contemporaines, au développement de la recherche et des études consacrées au processus d'assimilation des normes et des valeurs par

les individus et les communautés, ayant à la base une conception philosophique et historique déterminante, à partir du rôle existentiel de l'individu dans le monde jusqu'au développement de la motivation sociale et des facteurs de satisfaction par l'emploi selon les aptitudes et la vocation.

Passant du rôle éthique-pédagogique actuel de l'esthétique théâtrale comme science sociale à son historicisme, nous pouvons convenir et accepter ouvertement l'idée qu'entre l'histoire et la politique il y a une interdépendance et interaction qui, en fait, constituent l'un des thèmes principaux de toutes les réflexions théoriques et méthodologiques des sciences historiques.

Le théâtre historique et politique, si bien représenté sur nos scènes et commenté de tous les points de vue, reflète le processus même d'autodéfinition manifesté dans l'histoire et la politologie contemporaine. Il existe à présent, encore, un décalage entre l'histoire descriptive, analytique et explicative, dans le sens qu'à nos jours, également, il y a une extension périmée dans la recherche descriptive des faits historiques, l'ancrage d'un nombre relativement grand de chercheurs dans des zones ou des thèmes d'investigation limitée, où prime le détail moins significatif, les préoccupations pour le déchiffrement et l'accentuation du rapport entre les faits historiques, l'interprétation des données en vue de reconstituer scientifiquement l'ensemble des processus historiques et, enfin, la pensée qui doit motiver leur genèse se situant sur un plan secondaire.

Arrivés au but, il faut remarquer, aussi, que parmi les domaines principaux de confrontation entre les représentants de la conception actuelle de l'histoire se situe celui du sens de l'histoire projetée dans l'avenir. Ici, tout comme dans d'autres sciences humanistes, se répète la controverse concernant la possibilité ou l'impossibilité de l'établissement scientifique de la prévision dans les sciences sociales et politiques. Mais le pronostic n'équivaut pas à la prophétie. L'histoire offre des exemples, mais des modèles, égale-

ment. Leur actualisation mentale prête un caractère nécessairement dialectique et, finalement, éducatif : « n'oublions pas la leçon de l'histoire ! » Les savants contemporains plaident pour la démocratisation de l'histoire universelle, pour la modernisation de l'enseignement historique qui ne doit plus être conçu comme une source de connaissances inanimées, comme une finalité sans but, mais comme un facteur fondamental dans la formation de la personnalité humaine, dans l'esprit des plus authentiquement démocratiques valeurs sociales, politiques et humaines.

Le plaidoyer soutenu sur la scène ou sur l'écran contribue, de cette manière, à l'accentuation du caractère prospectif de la recherche historique, dans le sens de la généralisation de l'espoir en l'avenir, de l'augmentation de l'apport de l'histoire à l'approche entre les gens et entre les nations dans cette « époque planétaire de l'humanité », il participe, finalement, à la création de *nouveaux modèles culturels* et à l'effort de rendre les humains plus compréhensifs les uns envers les autres.

L'accueil renouvelé cordialement à la science dans la cité des arts ne suppose ni la mésalliance, ni l'homogénéisation insolite de l'esprit. Les résultats de l'influence de la culture audio-visuelle sur le grand public ne peuvent plus être mis sous le signe du doute, mais, au contraire, le rapport qui existe entre la pensée et la manière de s'exprimer entre dans une sphère de valeurs dans laquelle l'information a ouvert une voie nouvelle à la civilisation, tout comme l'ère moderne a dévoilé le sens scientifique exact de la relation entre l'âme et le corps. Un participant au récent colloque concernant la « Science et arts » observait que : « la vision scientifique du monde peut être à présent contemplée comme œuvre d'art ».

Dans l'évolution de la pensée contemporaine les arts du spectacle n'ont pas seulement un rôle de transmission, mais de création, également, en accord avec l'unité et la diversité des nouveaux modèles culturels.

La science du théâtre, la théâtrologie ou la « poétique » de l'art théâtral, l'esthétique de « branche » comme l'on nomme dans un terme habituel et actuel, par ses multiples préoccupations d'élucider certains problèmes — tentatives de définition et clarification du concept de *théâtre politique* — nous apparaît à présent plus qu'opportune, tenant compte de l'ascension de la poésie dramatique, de la variété de ses moyens d'interprétation dans des expressions artistiques complexes, et, en même temps, tenant compte des procédés nouveaux de communication scénique, avec leur effervescence dans le processus de la transfiguration de l'art dramatique, propres et spécifiques aux dernières décennies d'expérience au domaine de l'art théâtral.

La réalité dramaturgique existante dans l'histoire et la contemporanéité, réalité qui cherche son espace et ses limites, ou ses zones en dehors des limites, capable d'intégrer des expériences de vie métamorphosées dans des formules esthétiques significatives — le théâtre politique représente aujourd'hui *un genre ou une espèce dramaturgique* à part, un moyen spécifique de réflexion et création littéraire-dramatique, un certain *moyen d'existence de l'art théâtral*, dont le certificat de naissance est libéré par le *XX^e siècle*.

Le contour du théâtre politique peut être esquissé en conjonction avec les efforts théoriques de *clarification de certains termes*, plus précisément, d'une terminologie, grâce auxquels, donc, par leur élucidation, le statut du théâtre politique reconstruit ou construit, réévalué ou évalué, regagne ou gagne sa personnalité. Certaines confusions dans la définition de l'essence du théâtre politique mènent à la non compréhension de la disjonction entre le *théâtre politique*, comme phénomène d'art propre au *XX^e siècle* et la *résonance politique* du théâtre mondial. L'acception réelle du théâtre politique, comme genre, espèce, structure, langage, expression fond dans les représentations d'interprétations déroutantes ou « cordialement polémiques » dans l'espace culturel de la Grèce antique ou dans le climat

LA PHYSIONOMIE DU THÉÂTRE POLITIQUE CONTEMPORAIN

Ion Toboșaru

de courants littéraires-artistiques européens au champ desquels la Renaissance offre des certitudes.

Donc, dans la sphère « large » du concept de théâtre politique *se projette toute une histoire de la littérature dramatique*, sélective, identique avec la résonance du théâtre politique, qui inscrit généreusement, comme le générique sur l'écran, des auteurs et des chefs-d'œuvre dans lesquels la vérité et les *problèmes politiques* de l'époque ont trouvé leur manifestation et leur expression esthétique. Les grands auteurs de la poésie dramatique universelle reflètent dans leurs œuvres l'époque et ses contradictions, les idées de liberté sociale et morale, en condamnant des structures qui, en dépit du pouvoir politique exercé temporairement, ont été vaincues par la raison et le triomphe de l'humanité libérée. Eschyle, Sophocle et Euripide, à côté d'Aristophane, Lope de Vega — au siècle d'or du théâtre espagnol — Shakespeare, par ses grandes tragédies et, peut-être, par *Hamlet*, d'abord, Corneille et Racine au siècle du classicisme, Schiller au siècle des Lumières, Hugo, pendant le Romantisme, Ibsen, Strindberg, Shaw ou Tchekhov — tous ensemble, dans leurs œuvres, *bâtissent l'histoire, la société, l'individu*, reflètent avec pathos les renouveaux du temps ; leur théâtre reste dans l'histoire de la culture comme phénomène d'art, bénéfique

dans les significations humanistes qui expriment « l'état politique » par la séduction de l'art. *La résonance politique* des chefs-d'œuvre continue sa voie et leurs auteurs sont entrés définitivement dans la conscience de l'humanité. C'est évident que les débuts de notre dramaturgie où les fondateurs et les continuateurs du théâtre roumain — Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Hasdeu, Davila, Camil Petrescu — renferment dans leurs créations *le temps et sa mentalité* et la société dans sa variété ; fresque sociale, qui reflète les particularités de l'histoire, son évolution, la problématique du pouvoir, les victoires et les échecs constitués dans une méditation politique et philosophique, morale et civique, valeurs établies à l'horizon de l'éternité nationale.

La résonance politique du théâtre universel et roumain a créé par la réception une histoire du public. L'évolution de la réception nécessite d'être recherchée par rapport au *climat socio-culturel* de l'époque et, aussi, l'investigation entre en conjonction avec la modernité de la communication scénique, avec les renouvellements qui se produisent dans l'évaluation des classiques dans une « lecture » scénique concordante avec la sensibilité contemporaine et avec l'intelligence actuelle, capables de déchiffrer dans la création les significations majeures enrichies sans cesse par la complexe expérience des contemporains.

L'histoire de la dramaturgie veut prouver que le théâtre politique, dont la genèse s'est établie au XX^e siècle, ne se trouve pas *en dehors des influences exercées par l'évolution du phénomène théâtral* dans les différentes étapes de son affirmation. La continuité et la discontinuité, la tradition et l'innovation, la classicité et la contemporanéité, toutes des « binomes » viables, ouvrent des perspectives concernant la définition du *concept de théâtre politique* et, en même temps, élargissent la sphère de compréhension de ses significations. Le théâtre contemporain, le théâtre « d'idées », ou, souvent, le théâtre historique (contemporain), le théâtre politique semblent des types apparemment séparables. On leur ajoute aujourd'hui, comme type nouveau, le théâtre politique. Les types n'apparaissent pas comme des substances distillées, mais comme des valeurs complexes. Les interférences ne dépersonnalisent pas les catégories, mais

contribuent à l'amplification de la vision sur ce qu'elles sont ou semblent être. Le théâtre politique cumule les valeurs du théâtre contemporain, du théâtre « d'idées », du théâtre poétique et reflète l'histoire. Il projette *les rayons de la contemporanéité dans une démarche dramatique qui met en valeur l'homme et sa condition complexe dans la société et dans son évolution historique. La réalité humaine et l'homme, son ascension, sa lutte continue contre les forces dévastatrices, sa lucidité révolutionnaire qui condamne l'immobilisme, la stigmatisation du monde révolu, la mise en valeur des acquisitions morales de la société enflammée par l'antagonisme social, l'aspiration de l'individu comme élément exponentiel et son accomplissement dans l'univers des valeurs humaines, de l'humanité réelle, acquises ou réacquises, la tentative de démasquer le fascisme, l'offensive pleine de pathos mobilisateur, l'angoisse temporaire ou l'isolement, la méfiance temporaire dans la renaissance et la révolution, le courage lucide et incisif, le sentiment de solidarité, son cri libérateur* — une gamme large, un grand registre de manifestation de la sensibilité humaine, formée et exprimée dans le théâtre politique du XX^e siècle, contournent la problématique des œuvres entrées dans le patrimoine des arts.

Le théâtre politique est *révolutionnaire par excellence*. L'essence et le caractère révolutionnaire s'expriment par *l'attitude active, engagée et militante de l'auteur dramatique, par sa vision complexe, par la capacité socio-politique et, implicitement, esthétique du dramaturge, concrétisée dans le processus de l'interprétation des phénomènes de vie, transfigurés et convertis en fait d'art. Le théâtre politique d'art* reflète la réalité sociale dans l'esprit avancé du temps, il bâtit un univers et des milieux, humains dans la lumière de certaines options politiques qui concordent avec l'évolution de la société.

Cette forme de manifestation de la littérature dramatique se constitue comme un excellent document militant socio-politique et historique, comme un témoignage de création artistique dont l'image d'ensemble et particulière *s'affirme en niant et se nie en affirmant la société*, dans ses lumières et ses ombres. L'essence révolutionnaire du théâtre politique se constitue dans tout le processus de formation de l'œuvre d'art. Le motif problématique, l'in-

interprétation par la généralisation artistique de la réalité humaine la présentation des personnages ou des héros dans la pâte dense de la vie, les antinomies comme expression du conflit, la reproduction du milieu socio-moral par la force de la création artistique, l'expressivité des moyens de communication dramatique, l'attitude, la vision, l'idéal — fondus dans des options actives — épuisent partiellement le projet architectural d'une durable construction.

Né dans les conditions socio-politiques du XX^e siècle, le théâtre politique n'élimine pas les influences européennes et nationales qui ont contribué à l'affirmation de sa singulière personnalité, originale. Et, aussi, les origines du théâtre politique ne diminuent pas les résonances politiques du théâtre classique. Intégré dans la culture et la civilisation spirituelle de notre siècle, le théâtre politique représente un phénomène d'art authentique, efficace modalité esthétique de réflexion de l'univers humain de l'époque et, simultanément, un instrument culturel par l'intermédiaire duquel l'homme et la société se réalisent dans leur devenir historique qui les rend plus nobles et plus sensibles.

II. LE THÉÂTRE POLITIQUE DANS LA DRAMATURGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE

La physionomie du théâtre politique frappe tout d'abord par la diversité problématique et la variété stylistique, grâce auxquelles des dramaturges réputés ont réalisé des œuvres dramatiques représentatives. Horia Lovinescu, peut-être, par *Citadela sfărîmată*, *Hanul de la răscruce* ou *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* se constitue comme dramaturge du premier rang. Son œuvre projette des images dramatiques impressionnantes, des caractères et des mentalités dans le processus de leur formation au seuil de la révolution, la condamnation des dérives d'une société « d'élite », avec les conséquences liées à l'impuissance de comprendre les signes novateurs de la vie, parus après la première conflagration mondiale ; les avaries et les avatares de la guerre et le monde apocalyptique auquel elle donne naissance inspirent Horia Lovinescu dans des drames qui mettent en valeur des sen-

timents et des attitudes révélateurs. L'obsédante décennie est surprise par Titus Popovici dans le troublant drame *Putearea și adevărul*, ou par Virgil Stoenescu dans *Clipa*, d'après le roman homonyme de Dinu Săraru. Le même univers humain, constitué ici comme histoire, est évoqué dans *Politica* de Theodor Mănescu ou *Un pahar cu sifon* de Paul Everac. Le temps révolu, comme prétexte d'histoire, et celui actuel, comme nouvelle humanité, illustrent le théâtre de D. R. Popescu dans *Mormîntul călărețului avar* et dans *Ca frunza dudului*... — amples monographies dramatiques du peuple, considérées du tumulte de l'éternité et stylisées dans des images dans l'équilibre desquelles le concret et la pérenité sont les prolongations de son devenir. Le peuple dans l'image ancestrale et dans des images d'une troublante continuité historique modèlent le talent et l'inspiration féconde de D. R. Popescu. Un noyau dramatique similaire se retrouve dans le drame de Romulus Guga *Evul mediu întîmplător*, incisive parabole dans les signes de laquelle la dignité humaine outragée annonce sa renaissance dans le cri désespéré, fraternel adressé au monde nouveau. Dans le paysage de la dramaturgie du théâtre politique, Paul Everac occupe une place à part et inconfondable, avec une œuvre durable, diverse comme problématique, mais inscrite dans les coordonnées d'un même profil. *Cartea lui Ioviță* réussit la louange du héros contemporain, présenté dans des couleurs viables et des actions et expressions significatives, qui déclenchent de possibles généralisations humaines. La complexité du héros anthologique atteste par sa mentalité le comportement moral, spécifique à l'époque. La démarche dramatique, onthologique, poétique de *Matca* de Marin Sorescu répond par sa problématique — la genèse et le crépuscule de la vie menacés par la nature dévastatrice — aux domaines du théâtre politique. Le drame de Marin Sorescu convertit dans des images palpitantes la méditation du poète, illustrant ses idées sur les mythes, concrétisés en faits et formes de vie quotidienne. Le temps et l'espace de l'époque, essentialisés, annoncent l'эфémérité dans le son de cloche de l'éternité.

Ecaterina Oproiu, dans *Interviul*, ou Mircea Radu Iacoban dans *Hardughia*

contribuent, par une problématique grave et diverse, par une optique novatrice, à la création de nouveaux aspects en matière de théâtre politique. Le discours moral et moralisateur, localisé dans *Interviù* ou *Hardughia* par des accents de critique exprimée dans un large registre, témoignent d'une source d'inspiration inépuisable, alimentée par la réalité sociale et la capacité d'assimilation du théâtre politique. Les cas dépassent les typares, souvent préconçus, *démontrant l'horizon étendu de la méditation au domaine du théâtre politique*. Par l'élargissement de la sphère de compréhension du genre dramatique ou de l'espèce, *la comédie contemporaine dépose les trésors du théâtre politique*. La création d'Aurel Baranga, Teodor Mazilu, la récente création de Dumitru Solomon ou Tudor Popescu met en valeur et rend légitimes les prolongations et les modifications des formes dramatiques dictées au théâtre politique par la vie. *Mobilă și durere, Acești nebuni fățarnici* (T. Mazilu), *Arma secretă a lui Arhimede* (D. Solomon), *Cuibul, Concurs de frumusețe* (T. Popescu) attestent les bénéfiques changements qualitatifs qui se produisent dans la satire sociale qui sanctionne les résidus d'une vieille mentalité dans le processus dynamique d'affirmation plénaire de la conscience sociale. Les énoncés ne forcent pas des situations limite, ils veulent démontrer la flexibilité de l'espèce et son adaptation aux nouvelles expériences, parues au champ de la dramaturgie actuelle.

Dans l'histoire du théâtre roumain contemporain, les dernières quatre décennies ont une signification particulière, marquant une étape novatrice dans le développement de l'affirmation du fait théâtral dans la triade de ses éléments componentiels : littérature dramatique, création scénique, réception.

La littérature dramatique a connu pendant cette période une réelle ascension déterminée par des dramaturges et des œuvres, contributions notoires qui portent l'emblème esthétique, civique, morale et patriotique de l'époque du socialisme multilatéralement développé. Par les dramaturges, la littérature dramatique a été présente dans la réflexion de la réalité sociale, des aspects révolutionnaires spécifiques à l'époque, dans la transfiguration artistique d'un univers humain composé

de typologies et de mentalités, tout cela du point de vue de la modernité.

Les quatre dernières décennies peuvent être configurées dans des étapes unitaires par leur problématique et leurs idées, leur style et leur idéologie. La première étape, placée entre 1944–1954, se caractérise par un certain type de transition, étape pendant laquelle ont continué leur activité des auteurs de prestige de la littérature d'entre-les-deux-guerres : Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu — à côté de nouveaux dramaturges lancés à cette époque-là : Aurel Baranga, Mihai Davidoglu, Lucia Demetrius, Maria Banuș. C'est une période de début qui a répondu aux premières demandes révolutionnaires de la société roumaine contemporaine. Dignes à remarquer sont les pièces : *Minerii, Omul din Ceatal, Cetatea de foc* (Mihai Davidoglu), ou *Cumpăna* (Lucia Demetrius), *Mielul turbat* (Aurel Baranga).

À l'étape de transition ouverte par Camil Petrescu avec le drame historique *Bălcescu* suit un second moment significatif inauguré par Horia Lovinescu avec *Citadela sfărîmată* et par de nouveaux auteurs qui pendant 1954–1964 se sont affirmés dans la plénitude de leurs énergies créatrices. De nouveau, Aurel Baranga avec *Opinia publică* et *Interesul general*, Horia Lovinescu avec *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, Ion Băieșu avec *Chițimia*, Paul Everac avec *Camera de alături* et *Ordinatorul*, Romulus Guga avec *Evul mediu întimplător*, Teodor Mazilu avec *Acești nebuni fățarnici*, Titus Popovici avec *Puterea și adevărul*.

Dans une autre étape s'affirme la dramaturgie de D. R. Popescu, Marin Sorescu, Mircea Radu Iacoban, Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Mircea Bradu, Iosif Naghiu, Radu F. Alexandru et d'autres personnalités distinctes et égales comme valeur.

Un fait inédit et émouvant qui concerne la littérature dramatique c'est le passage de Dina Cocea de l'art scénique à l'art de dramaturge, avec *Familia, Paralela '40* et *Ana-Lia*, dramaturgie issue des domaines moraux de la société contemporaine.

Nous participons donc, dans le rythme du renouveau, à un ample développement de la dramaturgie roumaine, à sa variété thématique et typologique, à l'ouverture d'un grand éventail d'expression

dramatique inventive. Le contenu d'idées du drame épique se concrétise surtout dans l'œuvre de Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu; la comédie tient compte de Teodor Mazilu et Teodor Popescu; le drame historique contemporain est marqué par Paul Anghel, Al. Voitin, Al. Sever, Mihnea Gheorghiu.

Nous nous trouvons à l'époque de l'affirmation du réalisme novateur dans la dynamique de la société roumaine contemporaine, du pathos actuel dans la vision roumaine des changements de la société socialiste multilatéralement développée, des formules d'inventivité compositionnelle inconfundables.

Ce potentiel créateur doit être considéré en fonction des transformations qualitatives de notre société et des conséquences culturelles de la mentalité effervescente. La dramaturgie originale se constitue comme une composante de complexe éducation. L'influence de la poésie dramatique et du théâtre dans la détermination de la formation d'un public et dans la stimulation de la créativité de la réception est visible aujourd'hui dans des émulations créatrices. C'est pourquoi il faut remarquer le Festival National « L'Hymne à la Roumanie » qui, dans ses différentes étapes, a contribué avec efficacité à l'ascension du théâtre roumain contemporain, en créant en même temps un champ large aux initiatives théâtrales d'amateurs, populaires et des travailleurs.

La dramaturgie roumaine contemporaine se trouve aujourd'hui sous le signe de l'ascension et dans un dynamisme continu, soutenu par des personnalités roumaines, écrivains et dramaturges.

La problématique de la dramaturgie moderne, révolutionnaire, reflète la construction de la société roumaine actuelle, par une typologie humaine complexe, envisagée dans des personnages et des héros d'origine militante. En même temps, la dramaturgie de cette époque, page d'histoire et de contemporanéité, multiplie les types de la poésie dramatique dans des ouvertures modernes, par une réflexibilité politique mature et par des genres de tradition amplifiés par l'innovation de l'esprit effervescent de nos dramaturges. Le drame social, le drame historique, le drame psychologique, le drame politique ou le théâtre poétique attestent de multiples branches de la dramaturgie, variété exprimée dans une unité idéologique,

dans l'esprit de l'engagement complexe, valorifié dans des images significatives, pleines de la ferveur d'une communication authentique.

Le héros des dernières décennies exprime dans une manière adéquate les caractères politiques, civiques et moraux de notre monde solaire. Un exemple en sont les héros et les héroïnes de la dramaturgie de D. R. Popescu, surtout les personnages de *Piticul din grădina de vară* ou *Mormîntul călărețului avar*. L'essai philosophique fondu dans le drame *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac, dans un débat sensible et pathétique, contoure, avec un inépuisable talent dramatique, le portrait moral du héros, apparemment moralisateur, mais effectivement efficace par les exemples de l'engagement dans le climat du socialisme roumain. Récemment, Platon Pardău nous a offert dans son théâtre vital, par la pièce *Iubirile de-o viață*, des visages contemporains réalisés par une riche vie intérieure, avec le savoir de la psychologie fondu dans le processus de la création dramatique. Le personnage Vlad possède les enseignes lumineuses de l'éthique révolutionnaire, les signes de l'éducation dans l'esprit de l'équité socialiste. Le temps révolu dans l'histoire du socialisme roumain est contouré par Titus Popovici dans le remarquable drame *Puterea și adevărul*, par Stoian et Duma, par Teodor Mănescu, dans *Politica* et *Trestia gînditoare*, qui inaugurent un type de théâtre politique *sui generis*. La reprise des romans de Dinu Săraru *Clipa* (Virgil Stoenescu), *Niște țărani* ou *Dragostea și revoluția* dans le drame reflète tout un monde roumain considéré par la nouvelle vision révolutionnaire.

À la famille du théâtre politique appartient le drame historique contemporain, dédié à l'humanité. Dans le théâtre politique contemporain l'histoire se constitue comme une méditation politique et philosophique sur la destinée du peuple roumain. L'estimation du héros et des masses, des conflits complexes, constitue dans la lumière des vérités, la synchronisation de l'histoire nationale avec les altitudes de celle européenne et son intégration dans les cercles européens reflète une constante de la dramaturgie historique, spécifique et propre à l'époque. Des contributions remarquables sont inscrites dans ce domaine par Horia Lovinescu avec *Petru Rareș*, Paul Everac avec *Constandinești*

et *Drumuri și răscruci*, Marin Sorescu avec *Răceala* et *A treia țeară*, Paul Anghel avec *Săptămîna patimilor* et *Viteazul*, Alexandru Sever avec *Descăpăținarea*. 5 *lumi ca spectacol*, le volume du dramaturge Mihnea Gheorghiu, ferme dans ses pages : *Burebista*, *Capul*, *Cantemir*, *Tuilor*, *Independența*. *Capul*, drame-spectacle, qui représente une reconstitution de l'histoire de Mihai Viteazul. L'histoire médiévale des Roumains dans le contexte de l'Europe de Shakespeare met en évidence la tragédie du prince roumain dans une démarche dramatique dans le corps de laquelle le théâtre dans le théâtre se cumule dans une véritable œuvre dramatique, historique et politique, qui porte l'emblème d'un réalisme *sui generis*. Le drame, par la modernité de la construction, par sa communication artistique expressive émotionnelle et lucide, par la saveur du langage, fondu dans les chroniques du temps, par l'appel au contexte européen et par de multiples valeurs esthétiques et patriotiques, est entré dans le classicisme du théâtre contemporain.

Le panorama du théâtre politique, par rapport à la diversité problématique de la littérature dramatique met en évidence les aspects multiples du genre et les données qui contribuent à sa fondation théorique et créatrice. *La diversité du théâtre politique exprime la personnalité et ses perspectives*. En transformation continue, le théâtre politique est un organisme vivant qui parcourt des étapes, en assimilant les valeurs de chacune et en éliminant en même temps les éléments périssables. Le théâtre politique reflète l'expérience de la vie qu'il enrichit par des fictions artistiques exemplaires. La coupole du théâtre politique abrite les vertus de la littérature dramatique, ses valeurs exprimées dans des unités : réflexion-crédation, émotion-réflexivité, sentiment-attitude, art-civisme ; les dimensions politiques, idéologiques, culturelles, éducatives nourrissent les énergies esthétiques du théâtre politique. Sous ce rapport, ses nombreuses significations constituent des ensembles problématiques : les uns tiennent compte de la construction de l'œuvre, les autres se dirigent vers la sphère de la réception. Mais les deux fonctionnent d'une manière unitaire, dans des rythmes égaux, dépendants. *La société reflétée dans le théâtre politique impose une certaine attitude, déterminée par un cer-*

tain engagement politique et idéologique, moral et civique, esthétique, qui rime avec les impératifs majeurs de l'époque. La réception des valeurs du théâtre politique implique instruction et culture, réalisées par une société ayant une vocation culturelle.

Le théâtre politique d'art focalise au centre des images dramatiques des valeurs complexes : politiques, idéologiques, morales, esthétiques, se constituant dans une sphère irradiante. Les multiples valeurs du théâtre politique sont consubstantielles à la littérature dramatique. L'attitude de l'auteur résulte de tout le processus spécifique à la création artistique. *L'engagement social* du dramaturge se manifeste à l'intérieur de sa création littéraire. La tendance de l'œuvre et l'engagement multiple du poète dramatique, l'option idéologique de l'auteur, sa méditation et sa réflexibilité alimentent les cellules de la création dramatique, se constituant en même temps dans des éléments qui appartiennent à l'œuvre. *La tendance supérieure de la littérature dramatique et l'attitude du dramaturge* parcourent l'œuvre dans une manière coupante, en produisant une incision au cœur de la littérature d'essence politique. Le théâtre politique dans la contemporanéité reflète la politique rapportée à l'homme et à son univers, en contourant dans des images sensibles les idées « théoriques » devenues des idées artistiques, concrétisées dans les symboles du réalisme moderne. En dehors des valeurs esthétiques et du talent, le théâtre politique, la raison de son existence sont avalés par le néant. *La pénétrance du théâtre politique et son influence, la contribution dans le processus du modelage de la conscience humaine peuvent être prouvés par l'infusion des valeurs et leur migration dans la structure de la littérature dramatique.* La valeur culturelle du théâtre politique dure par la pluralité des valeurs qui illuminent le ciel de l'humanité.

III. LE THÉÂTRE POLITIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE DU SPECTACLE CONTEMPORAIN

Le théâtre politique d'art, les valeurs cristallisées dans les œuvres qui composent sa manière d'existence montrent leurs qualités et significations par des « lectures » scéniques reconfortantes. Les arts

du spectacle favorisent la communication du théâtre politique, en lui donnant, souvent, des sens qu'on ne suppose pas. Leur renforcement dans l'œuvre scénique et la fortification des idées par le concret des images scéniques implique le développement du spectacle de théâtre d'un certain type, d'une certaine stylistique, capables de mettre en valeur les sens aux intensités émotionnelles et réflexives, toujours dynamisées par l'attitude pluri-forme du metteur en scène — architecte et constructeur de l'événement théâtral.

Le drame et le spectacle se compen-sent dans la relation directe entre l'au-teur dramatique et l'auteur de l'œuvre scénique. Le spectacle, par la cohérence et la logique de la démarche du metteur en scène, fécond et inspiré, construit l'univers de l'œuvre dramatique dans une spécifique expression et expressivité, par un langage et une communication spéci-fiques, capables d'offrir à l'*édifice* de nou-velles formes dans un volume cognoscible, grâce aux signes de l'art scénique, dans lesquels la poésie dramatique recon-naît son esprit et sa paternité. Le drame et le spectacle composent un binôme dans les miroirs duquel on peut rencontrer les auteurs. L'hierarchie en matière de litté-rature ou de *spectacle* représente une opé-ration inefficace. Important c'est le ré-sultat de cette symbiose, quand l'œuvre scénique, éphémère, entre dans l'Eden de la culture et de la civilisation. L'art du spectacle qui met en valeur le théâtre politique se présente dans des contours nuancés. La coïncidence entre le *théâtre politique* et le *spectacle* similaire n'exclue pas l'évidence des possibilités spectaculaires produites par la rencontre entre le théâtre de résonance politique et l'art du spectacle politique. Et, sans doute, toute œuvre dramatique classique est susceptible de créer un spectacle d'essence politique dans une vision de sensibilité contemporaine. L'essence politique de la dramaturgie d'Aurel Baranga ou T. Mazilu, de P. Eve-rac ou D. R. Popescu, de R. Guga ou Th. Mănescu s'intègre dans le spectacle politique, phénomène d'art engagé. Dans d'autres situations, la littérature drama-tique classique, universelle ou nationale se cristallise dans un spectacle de théâtre politique. Shakespeare et Molière, Tchekhov et Brecht à côté d'Aleksandri et Caragiale, Delavrancea ou Davila, Cam-il Petrescu — leurs œuvres ont consti-

tué des spectacles d'essence ou de réso-nance politique. Le spectacle du théâtre « *Bulandra* », *Tartuffe*, de Molière et *Cabala bigoșilor*, de M. Bulgakov (mise en scène Al. Tocilescu) ou *Occisio Gregorii* ... et *Barbu Văcărescu* (mise en scène Al. Tocilescu), le spectacle du Petit Théâtre *Maestrul și Margaretă*, de M. Bulgakov (mise en scène Cătălina Buzoianu), ou le spectacle du Théâtre National de Craiova *Al matală Caragiale* démontrent les pos-sibilités de la dramaturgie classique dans le processus d'élaboration du spectacle d'ori-gine politique. Le Théâtre National de Bucarest présente *Zbor deasupra unui cuib de cucu* de Dale Wasserman, d'après le roman de Ken Kesey, un spectacle d'une référence supérieure, qui porte l'em-blème du metteur en scène Horca Po-pescu. Une forte vision esthétique et politique qui projette la personnalité d'un réputé créateur de formes spectaculaires modernes, inspirées du sol fertile de la classicité du théâtre : Horca Popescu.

Une large palette stylistique, une gamme variée et un registre complexe de mo-dalités esthétiques contribuent à l'accom-plissement du spectacle contemporain. *La parabole, la métaphore, l'allégorie* ou *le symbole*, manœuvrés par l'art scénique rapporté au théâtre politique, rendent encore plus grande sa capacité de réaliser le concret en matière de fiction. Leur cen-tralisation dans la substance de la créa-tion scénique dilate expressément et hyper-bolise des situations, des états, des rela-tions, des conflits et des personnages dans un effort de redimensionner l'univers hu-main par des particularités spécifiques au type spectaculaire d'art. Les modalités mo-dernes de l'expression sont subordonnées aux sens de l'œuvre dramatique et le modelage, incité par la réflexibilité, am-plifie les possibilités de la création scéni-que dans le processus de la transfigura-tion artistique. *La convention*, à côté de la parabole, modifie la théâtralité, en enrichis-sant ses possibilités d'accès dans le proces-sus des métamorphoses scéniques. Les éléments qui composent l'expressivité, leur état figé, sont animés par l'esprit curieux de la créativité. Ils s'animent et bougent dans la scène, dirigés par la baguette, manœuvrés par celui qui les modèle grâce à sa conviction née de la nécessité de la communication. La parabole et la méta-phore, la convention — fonctionnent dans l'univers scénique lorsque des idées ma-

jeunes et des sentiments profonds mettent en mouvement leur engrenage. La neutralité des moyens d'expression se perd dans le fluide de la pensée et se colorie par la pensée créatrice de l'auteur metteur en scène. L'observation veut souligner les sens de la conception esthétique dans la construction du spectacle, l'importance de l'attitude du metteur en scène dans la réussite de la création scénique, la valeur de la culture fonctionnelle dans l'art et la technique de son domaine. Le spectacle représente l'auteur dramatique et l'auteur-metteur en scène dans la solidarité des idées et des émotions qui donnent relief et expression à l'œuvre scénique.

Sans doute, les rigueurs du théâtre politique ne se réduisent exclusivement aux problèmes des modalités d'expression esthétique, ou à un seul facteur, déterminé jusqu'à un certain point, *la mise en scène*. Le relief des valeurs de la stylistique théâtrale doit être examiné avec prudence pour prévenir *les excès tributaires à l'esthétisme*, considéré comme une variante relativement nouvelle du dogmatisme. Le réalisme de l'art scénique contemporain sollicite l'équilibre et l'harmonie. L'utilisation des formes stylistiques cultivées par le théâtre politique nécessite *raison et lucidité esthétique*. Leur excès peut diminuer *l'intention* de l'œuvre scénique. La prudence dans leur utilisation et surtout l'attention qui s'impose est salutaire. Le primat des sens oblige à l'estompage de l'expression gratuite. Les moyens d'expression scénique ne sont pas viables « en soi et pour soi », mais ils sont subordonnés à un pathos. L'image du théâtre politique *communique des vérités*, les grandes vérités, *les faits de conscience* qui obligent l'auteur à des formules spectaculaires, dans l'apparente linéarité classique desquelles l'œuvre cherche ses voies d'efficace communication, chargées par l'ardeur de la sensibilité, les voies du dialogue culturel dans le geste simple, dans *le goût essentialisé*, issu de l'expérience prodigieuse du théâtre du XX^e siècle.

Les notes du réalisme scénique issues de l'image et des images spectaculaires mettent en évidence ses aspects particuliers.

Dans la sphère du théâtre politique d'art le réalisme se manifeste avec pregnance, avec les modifications produites dans sa propre structure par les dernières décennies du XX^e siècle. L'originalité du spec-

tacle se trouve dans *la lecture scénique la plus adéquate* rapportée à l'œuvre dramatique d'essence ou de résonance politique. Cela s'exprime directement ou s'insinue, déclanchant dans la communication active la pénétrance du message socio-culturel, dynamisateur du timbre de la *contemporanéité engagée*. La lucidité active, offensive, moderne et révolutionnaire imprime à l'univers humain imaginé dans le spectacle *le pathos de l'actualité* et la ferveur d'une grande sensibilité artistique, modelatrice. Le réalisme vu comme attitude, comme modalité de transfiguration ou comme tendance, cultive la poésie de la vie dans la poésie du théâtre. Les dominantes politiques dans l'action dramatique et dans la structure des personnages se relèvent par la poésie de l'acte scénique, poésie inspirée de la réalité brûlante de l'œuvre dramatique. Le spectacle du Petit Théâtre, *Niște țărani*, d'après le roman de Dinu Săraru (mise en scène Cătălina Buzoianu), se constitue comme une ample fresque sociale, monographie du village de montagne au seuil des transformations révolutionnaires. La tension de la tragédie paysanne, le désir ancestral des racines et l'inévitable éloignement d'autres générations coagulent des motifs dramatiques chargés de la poésie de la destinée modifiée par l'histoire. Le réalisme comme vision spectaculaire rime avec la poésie du réalisme du spectacle *Niște țărani* dans l'esprit de l'ethos incandescent. Le drame *Ca frunza dudului ...* de D. R. Popescu (mise en scène Cătălina Buzoianu) se constitue dans un spectacle marquant qui couple la conjonction entre le théâtre politique et le spectacle similaire. Les procédés spectaculaires, les solutions métaphoriques choquantes et violentes ont l'intention de potencer la problématique grave reflétée par le moraliste D. R. Popescu. Ils surprennent dans le concret des signes suggestifs la collectivité grégaire et sa culpabilité dans un processus de déshumanisation féroce. Les réussites s'arrondissent dans des images scéniques troublantes, dans des tableaux successifs d'une lucide vision qui suggère le milieu fétide d'un microorganisme social infamant.

On ne peut finir sans souligner la contribution de la scénographie, de l'univers sonore, de l'éclairage qui, ensemble, agrandissent l'expressivité artistique de la communication spectaculaire, donnant du re-

lief à l'œuvre scénique. L'inventivité et la fantaisie de ces co-auteurs approfondissent par la couleur, le volume ou le son la convention et les zones de la théâtralité moderne. Grâce à eux, le message, par sa suggestion plastique visuelle ou sonore atteint ou perce dans la conscience humaine dans l'acte de la réception créatrice. La scénographie, par son langage spécifique et intégrée aux images scéniques, crée et donne vie à un monde dans les signes de son expression. Ses éléments concrets prolongent les idées du spectacle dans des plaisirs sensoriels et réflexifs. L'animation de l'univers spectaculaire par l'apport inspiré des sons, de la musique et des rythmes développe la perception dans le processus d'assimilation des formes subordonnées aux idées artistiques projetées dans le spectacle. Le temps et l'espace de l'œuvre scénique, leurs valences fonctionnelles, pathétiques prennent vie dans l'univers sonore imaginé et découvert par l'auteur du spectacle. *Le son et la lumière*, la science de leur composition facilitent la contemplation des idées comme prémisses dynamisatrices, en favorisant la création de l'état esthétique et du circuit des sentiments dégagés par le spectacle.

Sans le considérer « codicille », l'acteur et son art représente un *facteur essentiel* dans le spectacle politique. *L'acteur-créateur*, l'axe central du spectacle, ou *l'étoile polaire* dans la galaxie du théâtre, crée l'univers humain et son charme par de multiples transfigurations. Le personnage littéraire dramatique de théâtre politique devient personnage scénique par la présence de l'acteur, le créateur des fictions et des créations crédibles. En matière de théâtre politique l'acteur et son art se soumettent à des rigueurs dictées par le talent du metteur en scène, par *l'altitude de sa raison engagée* et liée sans cesse aux énergies morales qualitatives, actuelles — *La classicité* de l'art de l'acteur se modifie dans le contexte *socio-politique de la contemporanéité* et l'acteur exponent de l'époque et de sa sensibilité reflète l'univers présenté dans le drame avec la *conscience esthétique et morale du siècle*. Évidemment, l'acte de la transfiguration

est commun à toutes les formes dramatiques et spectaculaires. Mais *dans la sphère du théâtre politique les impulsions de la raison actuelle, assumée consciemment, se manifestent organiquement comme une nature symétrique qui fonctionne simultanément avec celle primordiale*. La culture de l'acteur est imprégnée dans des typologies et des types qui expriment les idées du créateur. Positif ou négatif, l'acteur bâtit une réalité spirituelle dans laquelle se reflète sa vision et sa conception sur le monde environnant. Donc, dans le processus de création des personnages, des fictions sensibles, l'acteur s'avoue lui-même par des attitudes, convictions et idéaux. Dans la composition du spectacle et dans ses actions émotionnelles et réflexives, l'acteur engagé dans son art construit des images et évoque des univers dans l'esprit du monde qu'il traverse.

Les exigences qui s'imposent au théâtre politique mettent en valeur son importance et le degré supérieur de sa socialité. Dynamique, pénétrant et percutant il influence le processus du comportement humain et offre à l'homme des modèles d'une complexe affirmation. Les multiples significations du théâtre politique d'art tiennent compte des aspects de la réception et du développement de la conscience sociale du public par l'intermédiaire des arts du spectacle contemporain. Le public provoqué se reconnaît dans des images dramatiques et spectaculaires, en incitant les perspectives de la création scénique dédiées à l'homme et à l'humanité. Les sens du théâtre politique, actifs et militants, se retrouvent dans la mentalité et dans la conscience de l'humanité. Tôt ou tard, ses effets se montrent. « Le praxis » de ce théâtre doit être cherché dans des *actions extra-artistiques*, mais liées aux domaines de l'esthétique qui ennoblissent la spiritualité humaine. Les précipités qui veulent constater l'efficience en *terme ad-hoc*, parcourent les heures d'une manière désolante. Les prophètes, qui patientent, les laïques qui prouvent leur *tenacité en temps*, vont saluer dans *l'ode à la joie* les nouvelles hypostases de la sensibilité humaine.

De la *Poétique* d'Aristote jusqu'au *Traité d'esthétique* de Fr. Nietzsche et *L'esthétique* de Georg Lukács, l'étude de la théorie du drame a été au centre de l'intérêt des chercheurs. Il faut se rappeler que le Stagyrte, son exégète le plus important, accentuait le rôle primordial de l'action dans la structure de l'œuvre dramatique, mais, également, l'importance du dialogue conflictuel et des caractères. Ensuite, il faut se rappeler la pertinente observation de Hegel qui attribuait au drame comme objet « la totalité intensive des événements », vis-à-vis de la « totalité extensive » spécifique à l'épopée et au roman, en établissant leurs différences essentielles. Ou le schéma bien connu de Gustav Freytag concernant la construction « tectonique », pyramidale, propre à la pièce classique, « fermée », comme la nommait Oscar Walzel, convertie ensuite dans des panoramas variés de la forme « atectonique », circulaire, « ouverte » du théâtre contemporain. Ou la possible définition que Tudor Vianu donnait au drame : « Un drame est cette longue évolution qui commence avec une situation problématique et finit dans une solution bien motivée », en lui établissant ainsi les éléments constitutifs, du noyau conflictuel jusqu'à la vraisemblance du dénouement. Par structure, nous comprenons l'architecture de l'œuvre, sa construction interne, la manière d'articulation de ses parties composantes, ou ce que John Gassner nommait laconiquement, mais suggestivement « la forme dramatique ».

Nous allons considérer le style du point de vue de l'acception donnée par Tudor Vianu dans *Artul prozatorilor români* (L'art des prosateurs roumains), c'est-à-dire « comme expression d'une individualité », comme élément « réflexif » qui indique l'apport subjectif à l'expression transitive de celui qui parle ou écrit¹. « Le style, précisait la bien connue maxime de Buffon, est l'homme même ». Quoiqu'on soit surtout intéressé par ces éléments qui confèrent, par exemple, de la saveur comique, une ironie douce-amère, de l'oralité, des fleurissements métaphoriques avec des irisations tragiques des pièces, surtout de celles historiques, de Marin Sorescu. Ou la manière dont s'interfère le langage fruste, dominé par des répliques dures, avec d'inégalables ondulations poétiques,

STRUCTURE ET STYLE DANS LE THÉÂTRE HISTORIQUE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Elisabeta Munteanu

d'une pureté et d'une transparence de cristal, dans l'œuvre de ce « dramaturge fondamental », comme Valentin Silvestru nommait D. R. Popescu.

Une première constatation à laquelle nous voulons nous arrêter concerne le fait qu'il n'y a pas un modèle unique de l'architecture dramatique, mais des types extrêmement variés. La preuve en est l'éclosion tout à fait inhabituelle de la diversification des structures dramatiques, les dernières décennies et surtout la période des années 1976–1984, contenue par l'ouvrage, ajoutant à la dramaturgie historique nationale un bouquet de pièces qui se veulent et qui sont : « une hypothèse dramatique du siècle héroïque moldave » et « bas-relief dramatique » chez Paul Anghel, des reconstitutions cinématographiques et des reportages dramatiques du type brechtien chez Mihnea Gheorghiu, des paraboles et des dissertations philosophiques dans le registre tragique-comique chez Marin Sorescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Romului Guga ou dans celui tragique chez Alexandru Sever, des paraboles poétiques construites sur des symboles chez Al. Popescu, Horia Lovinescu, I. D. Sirbu, des drames de débat avec des implications psychologiques chez Al. Voitin, Dan Tărchilă, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, des comédies politiques chez Paul Cornel Chitic, des cérémonials dramatiques chez Mihai Georgescu. Il y a un trait caractéristique novateur au plan

de la construction dramatique en synchronie avec l'idée de liberté dans la création théâtrale moderne.

Les nouvelles formes dramatiques coexistent à côté de la structure traditionnelle, basée sur l'unité entre l'action, l'intrigue et les caractères, qui continue à se manifester rigoureusement. « Les anciennes formes dramatiques, précisait C. Măciucă, anciennes sous le rapport de l'antériorité génétique, non de la fonction formative — conservent leur efficacité, adoptées dans des œuvres de relief artistique, concordant par la problématique et la vision avec les sollicitations du développement social »².

Cette dualité des structures soi-disant « traditionnelles » et des variantes modernes, nous la rencontrons aux pièces qui apportent du nouveau dans l'actualité des événements importants de l'histoire du peuple roumain — l'épos géto-dace, la guerre pour l'Indépendance, ou les figures d'effigie de grands voïvodes. La plupart ont à la base l'information documentaire, mais elles n'évoquent pas, mais suggèrent, elles ne reconstituent pas comme un musée, mais proposent un monde à travers la perspective des temps et de la compréhension contemporaine, l'imagination créatrice tissant des événements et des psychologies dans les limites de ce « vraisemblable » dont parlait Aristote.

Burebista, le fondateur du premier Etat centralisé dace, « le premier et le plus grand roi de la Thrace », d'après une inscription de Dionysopolis, devient le protagoniste d'ouvrages comme *Regele desculț* (Le roi pieds nus), par Paul Anghel, *Marea lumină albă* (La grande lumière blanche), par Mihai Georgescu, *Regele Răstribite*, par George Mușu ou du scénario cinématographique *Fierul și aurul* (Burebista) (Le fer et l'or. Burebista), par Mihnea Gheorghiu³. L'acuité du conflit de ces pièces apparaît du fait que fort peu sont ceux qui comprennent et approuvent la politique de ce fondateur et visionnaire de temps nouveaux. La destinée historique du roi est victorieuse. La destinée de l'homme est profondément tragique.

Les pièces offrent l'image grandiose de la Dacie en combinant la reconstitution exacte avec la légende, l'histoire et le mythe. Ce n'est pas au hasard que Mihnea Gheorghiu indique comme lieu de l'action l'Europe d'il y a deux mille ans, la destinée des grands pouvoirs européens

s'entremêlant à celle des Daces. Les plans s'interfèrent non autant dans une alternance géographique, que dans une alternance économique et politique. Dans le camp placé au bord de la mer Adriatique, César médite à son grand livre *De bello dacico*, et son homonyme de *Regele desculț*, dans ses nombreux soliloques, constate avec étonnement : « ... entre moi et l'absolu s'est glissée la Dacie ? Quand ? ».

Chez Paul Anghel on remarque la technique du dialogue intelligent, nerveux, subtil, avec des insertions métaphoriques et des résonances poétiques. Chez Mihnea Gheorghiu la valeur de la suggestion, le raffinement et la savoureuse érudition qui contient dans un vaste panorama la capitale de Burebista, la cité des agatirși des Montagnes d'Ouest, la grotte sanctuaire du village fortifié celtique et les rituels des prêtres druides, Dionysopolis et les défilés dionysiaques, le temple antique au bord du Danube et sa mystérieuse servante Magna Mater. Monumentalisé par l'essor héroïque et la force imbattable, mais, aussi, humainement dimensionné par la pensée et la sagesse dans le scénario cinématographique de Mihnea Gheorghiu, dans le drame de G. Mușu, méditatif et intériorisé dans le poème de Paul Anghel et le cérémonial dramatique de Mihai Georgescu, Burebista impressionne par la beauté et la prégnance scénique. On reconstitue et on restitue une époque avec la force de l'argumentation dans *Fierul și aurul* et *Regele Răstribite*. On esquisse un climat spirituel, avec l'argutie de la polémique dans *Marea lumină albă*. On propose une méditation sur l'histoire dans *Regele desculț* alors que la Dacie était conduite par un roi sans pareil — Burebista.

Choisissant comme protagoniste Dromichaitès, le vainqueur de Lysymach, D. R. Popescu est intéressé par les sens moraux et éthiques transmis au long des générations dans une constance complète des idéaux. Pas du tout aléatoire, il nomme sa pièce *Muntele*⁴ (La montagne), symbole permanent du peuple, liant « vert et éternel » entre l'épos géto-dace et l'épopée du présent. Ce qui choque dès le début c'est la manière dont on démarre l'action et dont on présente le protagoniste. La pièce commence avec des occupations quotidiennes, domestiques — la préparation des pots, et le roi apparaît portant dans ses bras un panier déchiré et une boîte d'a-beilles, demandant, d'une manière déroutante,

tante : « Riborasta, mon œil droit palpite, c'est bien ou c'est mal ? ». Rien ne laisse à entrevoir la difficile problématique, tout se déroule comme dans une histoire amusante. Un intéressant jeu des masques fait qu'on nous dévoile, tour à tour, au-delà de l'aspect aboulitique, distrait, hésitant, une intelligence sage et aiguë, la perspicacité et la sagesse d'un combattant inégalable. La narration simple, souvent discursive, abonde en métaphores, symboles, comparaisons et proverbes, blasphèmes abominables, invocations lyriques, poétiques ou tragiques sont contrepointés par l'humour et l'ironie. Les répliques ont des résonances, soit poématiques, soit des implications de farce ludique. La pièce revêt un aspect de rituel folklorique, aspect spécifique d'ailleurs à beaucoup d'ouvrages dont nous allons nous occuper, en ajoutant une sorte de « grano salis » à la construction dramatique. Le discours dramatique implique des nuances politiques, philosophiques, éthiques, situées à la frontière entre le mythe-l'histoire-l'actualité, dans une démonstration convainquante.

Tout comme les pièces inspirées de l'épos géto-dace, celles consacrées à l'Indépendance sont écrites en marge de la réalité du document, corroboré avec la fiction et la sensibilité créatrice, en essentialisant, en problématisant et en politisant des événements. « Toute histoire véritable, écrit B. Croce, est une histoire du présent » (s.n.), et G. Lukács entendait le passé comme « une préhistoire du présent ». La fidélité s'exprime non autant par le respect strict de la rigueur du document, que par la tentative de surprendre l'essence de la vérité historique, de l'esprit de l'époque, les pièces présentant de possibles hypostases de événements.

Une brève considération des pièces dédiées à l'Indépendance nous mène à la conclusion que la plupart ont un caractère épique, avec des ouvertures de fresque. Horia Lovinescu dans *Patima fără sfîrșit*⁵ (L'infinie passion) fait appel à un procédé suggestif, celui du narrateur qui s'institue comme un liant des événements passés en 1848, 1877, 1918, 1944. Le procédé, favorisant l'impression du ton direct, familier, de l'impact avec le public et de son implication dans l'action est propre, également, à la pièce de Dan Tăchilă, *Marele soldat* (Le grand soldat).

Le même aspect *épique*, au caractère de fresque a la pièce *Patetica*'77 (Pathétique '77), reprise par Mihnea Gheorghiu de Duiliu Zamfirescu⁶. Les mots de Kogălniceanu « nous sommes une nation libre et indépendante » constituent le noyau central aux réverbérations dans les destinées et les options des personnages réels ou fictifs. La structure de la pièce est mosaïquée, les scènes multiples se déroulent rapidement, successivement ou simultanément, avec des ouvertures vers l'épique et des procédés brechtiens : des projections graphiques de Grigorescu, des photographies de Carol Popp de Szathmári, des séquences du film *Războiul de independență* (La guerre d'indépendance), des songs sur des vers des ballades des soldats. Le style sobre, concis, contient des expressions lapidaires, sans exclure la tension métaphorique. Les conflits diversifiés sur des dizaines de plans mettent en relief l'héroïsme de *Patetica* '77.

Très ingénieuse est la manière dont I. D. Sirbu rend légitime dans sa parabole historique *Iarna lupului cenușiu*⁷ (L'hiver du loup cendré) la nécessité de la présence historique de la nation roumaine sur le champ de bataille du point de vue de l'ennemi. La pièce s'inscrit dans la catégorie des débats d'idées, étant une confrontation symbolique, comme le suggère le titre même, entre le loup dace et les significations mythiques connues et le loup cendré, « mascote des Ottomans, dans leur désir de conquérir les espaces géographiques, aidés par un extraordinaire pouvoir militaire », comme le précisait Romulus Diaconescu⁸. Bénéficiant d'une intrigue captivante, projetée sur un fonds oriental, d'un langage métaphorique, assaisonné de proverbes, exemples, petites histoires racontées par un sage humoriste — Iusuf — la pièce interprète l'histoire rigoureusement, dans les termes de la compréhension contemporaine : « Un peuple qui domine d'autres peuples ne peut pas être libre ».

La clé de la compréhension de la pièce de D. R. Popescu *Două ore de pace* (Deux heures de paix) se trouve dans son sous-titre même : *Cine trece prin Aulis?*⁹ (Qui passe par Aulis ?), tout comme Iphigénie, l'adolescent Constantin parcourt un examen du patriotisme ardent, l'engagement dans l'histoire, une suprême générosité lui offre le pathos de l'exemple. Drame-débat, avec des implications morales

et politiques, il présente l'idée de patriotisme d'une façon originale, en imaginant une possible situation conflictuelle. La narration concise contient des moments d'un dramatisme intense, traités dans la tonalité orale. « Hé ! Les nôtres et les Turcs ont fait la paix ! », crie joyeusement Stan, au début de la pièce. A quelques répliques, Stelică annonce, avec une simplicité mioritique, sa fin. Dans la pièce on sent le souffle de graves émotions poétiques.

Des cinq tableaux de la pièce de Mircea Radu Iacoban, *Reduta și șoarecii*¹⁰ (La redoute et les souris), seul le premier surprend l'héroïsme des soldats roumains devant la redoute de Grivița. Nous pensons qu'il est, aussi, le plus viable, il émane un souffle de chaleur, d'humanité, en esquissant avec tendresse le visage du soldat Vasile Vasile. Le dialogue savoureux a un charme spécial.

★

Le paysage du drame historique roumain des dernières années s'est enrichi et s'est diversifié dans une éclosion continue des structures dramatiques et stylistiques. Tout comme au cas des pièces mentionnées, l'appel aux documents ne vise pas tellement la vraisemblance des faits, mais il nous aide à saisir plus profondément l'essentiel : L'HOMME dans des situations historiques, comme le précisait Victor Ernest Mașek. Dans le même sens C. Măciucă affirme que : « La dramaturgie ayant une vocation historique opère avec des essences humaines et sociales, surprises aux moments culminants de leur état conflictuel, en incisant profondément le monde contemporain dont les interrogations sont exprimées avec un surplus de gravité ... »¹¹.

De pareilles « essences humaines et sociales surprises aux moments des conflits » sont Michel le Grand dans *Capul* (La tête), par Mihnea Gheorghiu et Vlad l'Empaleur, dans *Întors din singurătate* (Revenu de la solitude), par Paul Cornel Chitic ou dans *Moartea lui Vlad Țepeș* (La mort de Vlad l'Empaleur), par Dan Tărçhilă et Alexandru Lăpușneanu, dans la pièce homonyme par Virgil Stoenescu. *Capul* complète le théâtre documentaire et politique de Mihnea Gheorghiu¹², dans une formule d'une grande expressivité et dans une tentative, d'après l'expression de l'auteur, non de « démythi-

sation », mais plutôt de « déprovincialisation » artistique. Les faits de Michel le Grand sont jugés de leur intérieur, la métaphore « le théâtre dans le théâtre » réverbère leurs sens généralement humains. D'ailleurs, le procédé est employé avec un effet artistique particulier dans *Muntele*, par D. R. Popescu, ou constitue l'échafaudage même de la pièce *Credința* (La croyance), par Ion Coja.

La construction mosaïquée de la pièce de Virgil Stoenescu détermine l'émiettement de l'action, dans une alternance temporelle révélatrice, avec des scènes de fiction expressives : le rêve réalisé dans une manière expressionniste, le dialogue du Voïvode avec la Vieille femme, avec des insertions tragiques. Et surtout cet élément qui tensionne la pièce lui donne un charme à part, méditatif et poétique en même temps, celui de la division du personnage principal en EGO et ALTER EGO, le second, une sorte de bouffon autochtone qui joue le rôle de la conscience objective du voïvode, procédé magistralement réalisé par Horia Lovinescu, dans *Petru Rareș*.

La forme ouverte, atectonique, des pièces de Paul Cornel Chitic détermine la dispersion de l'action dans des dizaines de séquences, et la division des lignes conflictuelles dans des dizaines de confrontations. La parabole *Europa — aport, viu sau mort!*¹³ (Europe — apport, vif ou mort !), comédie historique en cinq actes exemplifie, peut-être le plus exactement, ce qu'on a nommé la tendance d'épicisation du drame par la pluralité des scènes dans successions rapides, la concentration des espaces temporels et géographiques et leur alternance dans un déroulement réversible, les métamorphoses des héros, leur charge symbolique et métaphorique ou leur pulvérisation jusqu'aux simples apparitions décoratives, l'appel à une scénotechnique multifonctionnelle avec des solutions inédites dans le plan du spectacle, l'impact direct avec le public qui collabore à l'action.

On rencontre, également, des structures transitionnelles, situées entre la rigueur de la construction classique et la construction illimitée moderne. Il y a aussi des structures qui appartiennent à la meilleure tradition classique. Dans la première catégorie on peut inclure *Moartea lui Vlad Țepeș* par Dan Tărçhilă¹⁴ et *Nu pot să dorm* (Je ne peux pas dormir), par Ion Brad. Dans

la seconde, *Noaptea* (La nuit), par Mircea Radu Iacoban et *Negru și roșu* (Noir et rouge), par Horia Lovinescu. Le diptyque de Dan Tărchilă, qui concentre les événements des « 14 années d'humiliation » passées par Țepeș en exil et les derniers mois de règne, s'ouvre avec un prologue qui devance l'action proprement dite et finit avec un épilogue, dans un autre registre temporel, en réalisant, ainsi, la construction unitaire de la pièce.

La négation du titre de la pièce de Ion Brad, *Nu pot să dorm*¹⁵ contient un symbole leitmotiv, non seulement celui de l'insomnie du savant patriote Timotei Cipariu, mais également celui de l'insomnie de toute une nation, dépourvue de droits dans son propre pays. C'est l'état de veille d'Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, Treboniu Laurian, Aron Pumnul, Andrei Mureșan, qui ont lutté pour le triomphe de l'idée de liberté et d'unité nationale par la force incitante du mot engagé dans l'histoire. L'action concentre les événements de deux décennies (1840—1860), mettant l'accent sur le moment transylvain 1848, l'écho de la grande Assemblée nationale de Blaj, moment de culmination de la pièce, par l'émotion, le dramatisme et la vibration patriotique.

Adeptes d'un théâtre de maxime concentration, Mircea Radu Iacoban préfère les constructions sobres, concises, presque dans les limites de la triade classique de l'unité de temps, lieu, action. *Noaptea*¹⁶ (La nuit) — comme l'indique le titre de son drame en deux parties et un épilogue, — est celle de Iassy pendant l'agité XVIII^e siècle ; l'action principale est l'occupation du Conseil du pays par la classe des pauvres, restés à la place des riches qui se sont enfuis, effrayés par la peste. La pièce vit par un personnage collectif, la ville — représentée par ses gens les plus pauvres, les plus humbles, mais capables de surprenantes ressources d'humanisme, sagesse et patriotisme. La ville devient le symbole de la pérennité, de la durée, les hommes passent, mais leurs faits restent inscrits dans l'éternité. Les scènes se déroulent rapidement, l'expression est sobre, mais lyrique et pleine d'humour, dans une langue vivante.

Sans tenir compte de la structure classique ou moderne des pièces historiques on constate l'appétit particulier pour le langage métaphorique, allégorique et parabolique. Des pièces plus anciennes

comme *Petru Rareș* ou *Croitorii cei mari din Valahia* (Les grands couturiers de Valachie), ou plus récentes, comme *Regele descult*, *Muntele*, *Răceala*, *A treia țepă* connaissent des projections paraboliques suggestives ou instituent la parabole comme genre distinct dans le paysage mosaïqué du drame contemporain, comme *Evel mediu întâmplător*¹⁷ (Le moyen âge par hasard), par Romulus Guga. La modalité est propre à des ouvrages célèbres de *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (L'ascension d'Arturo Ui peut être arrêtée) et *Capete rotunde și capete fuguite* (Têtes rondes, têtes longues) par Brecht jusqu'à *Caligula*, par Camus et *Romulus le Grand*, par Dürrenmatt, la parabole étant, à côté de l'allégorie, dans l'opinion de Brecht, l'une des formes les plus propres « de confronter les gens avec eux-mêmes ».

Le moyen âge de Guga est hasardeux parce que toute politique qui lèse la dignité humaine, la liberté, avec des forces obscures, hégémonistes, de l'inquisition jusqu'au fascisme, peut s'instaurer n'importe quand et n'importe où, peut devenir l'histoire néfaste de l'humanité. C'est le soldat Honterius qui s'y oppose, par l'amour, en regagnant sa noblesse humaine et par la révolte avec laquelle il va ébranler l'édifice de ceux qui essayaient d'annuler la condition humaine : « L'homme est libre et digne, même dans vos prisons ». L'espace auquel on fait appel est limité, c'est l'espace du jugement des victimes et de bourreaux, un espace claustré. « L'enceinte » gagne de la concrétion — une salle de tribunal, ensuite, une autre et une autre encore. L'image ressemble à l'espace fermé de Soreescu ou de Kafka. Le temps est réversible, avec des translations dans toute époque répressive, les héros archétypes symbolisent la destinée de l'humanité sous la menace des robots du soi-disant « Centre de récréation humaine ». Cet espace fermé connaît un permanent mouvement visuel et surtout auditif. Des bruits de toutes sortes peuplent la scène : clochers, hurlements des souvenirs placés dans la conscience, les cris de la Gloire, les songs de l'Etranger, les gouttes d'eau qui tombent avec un bruit infernal, des rires, des tambours, la voix solennelle de Dieu, comme dans les mystères médiévaux. Le ton est grave et sarcastique, lyrique et tragique, philosophique et poétique, les plans s'inter-

fèrent dans un étrange jeu des miroirs, les trois interrogations de la Victoire, « la femme résignée », se passent « alors » et « maintenant ». L'ambiguïté est voulue — les personnages vivent dans la vie comme leurs projections, après la mort, également. Le message apparaît avec clarté et force mobilisatrice — un NON décidé au terrorisme de toujours et de partout.

La pièce historique, surtout celle des dernières années, a favorisé une modalité inédite du tragique, hypostasié dans des structures dramatiques variées, capable d'engendrer de nouvelles valences patriotiques et humanistes. Il s'agit, soit d'un tragique d'essence populaire, mélange étrange d'humour et d'ironie paysanne greffé sur des histoires dramatiques, comme dans les pièces de Marin Sorescu, *Răceala* et *A treia țeară*¹⁸, celles de Paul Everac *Constandinești* et *Drumuri și răscruci*¹⁹, ou *Descăpăținarea* ou *Pragul de taină* d'Alex. Sever²⁰. Soit un tragique pur, propre pour *Beție sfântă* et *Solul* de Paul Everac²¹, *Leordenii*, le diptyque *Noaptea e parohia mea* et *Îngerul bătrîn* ou *Comedia nebunilor*²², d'Alex. Sever ou *Negru și roșu* de Horia Lovinescu.

Non sans raison, Marin Sorescu nommait *A treia țeară* (Le troisième pal), *Dimineața, la prînz și seara* (Le matin, à midi et le soir), tragédie populaire. La caractérisation est propre aussi à *Răceala*. Il s'agit, plus exactement, de tragi-comédies. Le tragisme ne se convertit pas dans le comique, conservant sa grandeur auréolée par le sacrifice. Mais sans faire peur. Le comique est un contre-point, un « grano salis » qui ajoute de la saveur et rend les faits, aussi douloureux qu'ils soient, naturels et passagers. Parce que l'espoir dans le bien est dominant. Les envahissements des ennemis restent de simples « gripes » passagères pour les hommes courageux et fidèles du pays. La pièce est structurée comme un diptyque : la première partie relate l'invasion de Mahomed II, dans une description comique et savoureuse, la seconde, la lutte des Valaques « avec l'ouïe, l'odorat et le toucher, également (...) et, à la fin seulement, avec l'épée ». Le héros principal, Vlad l'Empaleur, n'apparaît pas. Il domine par son absence, mais il est toujours présent, admiré, envié, menaçant, attendu, détraqué, glorifié, de la perspective du camp adverse ou de celle des gens du pays. Le procédé « présents dans l'ab-

sence » fait que la balance conflictuelle s'équilibre et offre au héros une auréole de ballade. Valentin Silvestru avait raison de comparer la pièce à une « Alexandrie populaire », « une sorte de roman proliféré »²³, dans lequel les scènes avancent dans des rythmes lents, sans une unité apparente de la construction, dans un flux continu qui ressemble à la vie et à la mort. Dans le camp des ennemis c'est la lenteur orientale qui domine, de longues conversations, des intrigues de cour, des caprices et des décisions inattendus, mis sous le signe de l'absurde grotesque. La symbolique cour byzantine, construite sur la métaphore « du théâtre dans le théâtre », renforce par la répétition du même spectacle la sensation mentionnée. Le dramaturge n'est pas intéressé par la convention du théâtre historique, le discours dramatique ne se soumet pas à la rhétorique traditionnelle, mais à la nécessité de créer la sensation d'authenticité, de vie.

A treia țeară met au premier plan un personnage d'une grande importance scénique, un « insomniac », comme l'appelait Romulus Diaconescu, pareil aux héros existentialistes, dans un état de veille permanent et en lutte avec le temps implacable. Le voivode Vlad aime énormément son pays. C'est pourquoi il doit lutter pour la justice. D'où l'existence métaphorique du pal dressé entre le Turc et le Roumain, placés, chacun sur un autre pal, plus petit, « les observateurs, d'en haut, de l'époque », un pal droit pour ceux qui commettent des erreurs. « Le pal, précisait Virgil Brădățeanu, a la valeur d'idée, c'est l'idée de la sanction nécessaire et purificatrice, c'est le moyen de prévenir la saloperie, dans l'action de santé morale »²⁴. Entre les deux scènes similaires, des pals qui veillent dans le temps, avec lesquels commence et finit la pièce, se déroule l'action fragmentée dans des scènes brèves, dynamiques, souvent redondantes et dont l'alternance est demandée par la pensée interne du voivode. Le ton est satirique et poétique, solennel et ironique, tragique et comique, et le langage est d'une originalité unique, qui fait que les personnages parlent, comme le dit l'auteur, comme « d'aujourd'hui vers hier ».

Marin Sorescu trouve une ingénieuse et poétique allégorie pour exposer l'idée de permanence, de continuité de l'idéal : « Les épées sont restées dans la terre, on

des racines, ont grandi, sont devenues des forêts ». Chez Paul Everac, l'idée de la continuité est suggérée « pars pro toto » par la famille des Constandinești, qui affronte les temps où l'on lutte pour la libération. La fresque a un grand pouvoir d'évocation, dans une alternance ingénieuse des plans spatiaux, temporels, sociaux, en narrant des événements, des histoires, des gens différents, mais liés par les fils invisibles de la destinée du pays.

Le titre du drame en deux parties et 12 tableaux *Drumuri și răscruci* (Des routes et des carrefours) est symbolique. Les carrefours qui se trouvent devant le sage érudit Miron Costin, trouvé à sa seconde étape de vie, sont nombreux et compliqués, mais la route est singulière et droite : « Ma route se trouve ici, sous le ciel de la Moldavie, sur sa terre, ou sous sa terre. Je n'ai d'autre ornement pour elle que mon corps et la grandeur de ma pensée ». La vision tragique est d'essence populaire, avec une grande capacité de généralisation philosophique, qui résulte des méditations et des soliloques du savant et des beaux citations du poème « Viața lumii » (La vie du monde). Symbolique est également le titre du drame *Beția sfântă*. La soif de défendre la croyance en Dieu, comme toute soif du pouvoir, apporte avec soi les orgies, la terreur, le crime, la mort. Les soldats de Jésus instituent, dans des scènes d'une grande vibration tragique, l'intolérance de l'oppression religieuse. Cela entraîne une déshumanisation générale qui nous rappelle le théâtre d'Eugène Ionesco.

La tragédie en 5 actes *Descăpăținarea*, écrite par Alexandru Sever, dans la bonne tradition du drame classique s'habille de la modernité par la dynamique du scénario de facture cinématographique, par l'actualité de la vision historique de l'auteur. La tension résulte de l'acuité du conflit qui polarise la confrontation de trois caractères, trois destinées, trois manières de comprendre et de faire l'histoire, tous, réductibles à l'idée de l'amour pour le pays. Un certain « temps » est propre à chacun : le temps de l'examen, de l'attente et de l'alliance avec les Turcs, parce qu'on ne pouvait autrement. Le temps du révolté et du téméraire Valișco, le temps de la hardiesse, du fait et de l'alliance. Le temps de Miron Costin est celui de la réflexion. Il comprend avec la supériorité

de la culture que l'histoire a besoin de patience pour préparer les « fondements ». La pièce, ayant une structure presque sans défaut, d'une finesse psychologique et de tensionnée confrontation, tend vers la monumentalité, arrivant des circonstances jusqu'aux significations.

Avec *Noaptea e parohia mea* et *Îngerul bătrîn sau Comedia nebunilor*, Alexandru Sever accède vers le théâtre « universaliste » en réalisant une acerbe philippique contre la politique déshumanisatrice du nazisme. La présence de Hitler en pleine ascension et ensuite l'agonie et la fin de sa terreur démentielle sont étudiées dans les deux parties de la tragédie — *Urletul* (L'hurllement) et *Beciul* (La cave) avec attention. Les événements sont narrés de la perspective exacte du document, en inscrivant la pièce parmi les ouvrages représentatifs du théâtre politique documentaire du genre *Le vicair* de Ralf Hochuth, *L'enquête*, de Peter Weiss, *Le dossier Andersonville* de Paul Lewit ou *Cinq jours dans le port*, de Luigi Squarzzino.

De la rigueur documentaire de cette pièce on passe à la fiction poétique *Îngerul bătrîn* ..., qui exemplifie les conséquences du nazisme par l'intermédiaire du camp d'Auschwitz.

Nous nous sommes arrêtés sur quelques pièces de ces dernières années qui essaient de reconstituer des événements importants de l'histoire de l'humanité du point de vue des contemporains. Des méditations philosophiques sur le sens dialectique et les destinées de l'histoire, les pièces mentionnées n'évoquent plus, mais interrogent, posent des problèmes et politisent. L'histoire est vécue et impliquée au présent. Les fait son considérés de la perspective de ce que Joyce nommait « *tempori nostri* ». Les structures se diversifient dans une mosaïque de formes. Tout comme les styles. Cette tendance était inaugurée aux années '66 par Horia Lovinescu, par une pièce excellente, devenue tête de série, *Petru Rareș*.

Et c'est toujours Horia Lovinescu qui ouvrait une nouvelle perspective dans l'interprétation de l'histoire par *Negru și roșu* ²⁵. Ce qui l'intéressait maintenant, d'après sa propre expression, était de « rééditer l'expérience d'un théâtre de méditation pure, débarrassé complètement de la superstition du drame psychologique moderne, qui part de l'analyse plus ou

moins subtile de la vie des personnages. D'autre part (...) nous avons évité à tout prix la superstition de la « démythisation » et de « l'actualisation » ... Le résultat : une tragédie du pouvoir, du type classique, d'une grande simplicité dans laquelle les événements parlent de soi, nous faisant les contemporains de Tar-

quinius et Brutus. C'est un moyen original de mettre en page des événements d'il y a 2500 ans, de les ordonner rigoureusement du point de vue dramatique, par un sens particulier du rythme et du mouvement intérieur. La démonstration est convainquante parce qu'elle a l'empreinte du talent.

Notes

¹ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. 1, București, 1966, p. 12.

² Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, București, 1983, p. 33.

³ Mihnea Gheorghiu, *Fierul și aurul (Burebista)*, scénario de film, in vol. *5 luni de spectacol*, București, 1980; G. Mușu, *Regele Răstriașle*, drame historique en 3 actes et 8 tableaux, in *Teatrul*, n° 3, 1978; Paul Anghel, *Regele descult*, texte dactilographié se trouvant au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »; Mihai Georgescu, *Marea lumină albă*, cérémonial dramatique, texte dactilographié qui se trouve au théâtre « C. I. Nottara ».

⁴ D. R. Popescu, *Muntele*, in vol. 9, Iași, 1983.

⁵ Horia Lovinescu, *Patima fără sfârșit*, in *Teatru*, vol. II, București, 1979.

⁶ Mihnea Gheorghiu, *Patetica '77*, pièce de théâtre en deux parties d'après Duiliu Zamfirescu, in *op. cit.*

⁷ I. D. Sirbu, *Iarna lupului cenușiu*, in vol. *Arca bunei speranțe*, București, 1982.

⁸ Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, 1983, p. 193.

⁹ D. R. Popescu, *Două ore de pace*, ou *Cina trece prin Aulis*, in *op. cit.*

¹⁰ Mircea Radu Iacoban, *Reduta și șoarecii*, Iași, 1977.

¹¹ C. Măciucă, *op. cit.*, p. 37.

¹² Mihnea Gheorghiu, *Capul*, drame-spectacle en deux parties, in *op. cit.*

¹³ Paul Cornel Chitic, *Europa-aport, viu sau mort*,

comédie politique, « *Teatrul* », n° 9, 1979.

¹⁴ Dan Tărchilă, *Moartea lui Vlad Țepeș*, in vol. *Trei piese istorice*, București, 1977.

¹⁵ Ion Brad, *Nu pot să dorm*, pièce en trois actes et un épilogue, « *Teatrul* », n° 6, 1978.

¹⁶ Mircea Radu Iacoban, *Noaptea*, in *op. cit.*

¹⁷ Romulus Guga, *Evul mediu împlător*, tragédie-comédie en deux parties, trois interrogatoires et un épilogue ou *Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică în Evul mediu împlător*, București, 1984.

¹⁸ Marin Sorescu, *Teatru (Răceala, A treia șeapă)*, Craiova, 1980.

¹⁹ Paul Everac, *Constandineștii*, fresque dramatique en 22 tableaux, *Drumuri și răseruci*, drame en deux parties (12 tableaux), in vol. *Viața lumii*, București, 1982.

²⁰ Alex. Sever, *Descăpăținarea ou Pragul de taină*, tragédie en 5 actes, București, 1979.

²¹ Paul Everac, *Beția sfântă*, drame en 4 actes, in *op. cit.*

²² Alex. Sever, *Comedia nebunilor ou Îngerul bătrîn*, tragédie en 3 actes; *Noaptea e parohia mea*, tragédie en deux parties, in vol. *Îngerul bătrîn*, București, 1982.

²³ Valentin Silvestru, *Ora 19⁰⁰*, București, 1983, p. 187.

²⁴ Virgil Brădășteanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, 1982, p. 269.

²⁵ Horia Lovinescu, *Negru și roșu*, București, 1984

SUR QUELQUES MOYENS DE LA CONSTRUCTION DU SYMBOLE THÉÂTRAL *

Daniela Gheorghe

Le décor de la pièce de théâtre *Piticul din grădina de vară* (Le nain dans le jardin d'été), de Dumitru Radu Popescu, représente la cour d'une prison ; parmi d'autres objets placés en scène, l'auteur indique la présence d'une statuette dont le rôle est, au début, indéfini. A mesure que l'histoire avance, nous comprenons que le nain en porcelaine signifie l'unique témoin de la souffrance et de la mort de l'héroïne. Les autres personnages, soit parce qu'ils appartiennent au système politique ou policier, soit parce qu'ils se trouvent, en qualité de prisonniers, loin de la vie sociale, ne peuvent pas incarner la conscience qui reçoit et assimile l'événement tragique, cette conscience qui était l'attribut du chœur dans la dramaturgie grecque et de certains personnages commentateurs dans le théâtre moderne. La statuette du nain symbolise donc le silence qui entoure le sacrifice tragique : aussi opaque que les murs de la prison, le nain représente, au fond, l'effrayante absence de témoins. Le spectacle *Ivona, principesa Burgundiei* (Yvonne, princesse de Bourgogne) de Wittold Gombrowicz (joué au Petit Théâtre, metteur en scène Cătălina Buzoianu) nous offre un décor composé d'un immense parallélépipède métallique ; ses barres sont liées par des cordes flexibles parmi lesquelles les acteurs développent leurs actions. Au fond s'élève une tribune où montent, tour à tour, les possesseurs du pouvoir et qui domine toute la scène. La scénographie rend visible l'un des noyaux sémantiques du texte : les personnages (la famille royale, aussi bien que les autres) sont les prisonniers du Grand Réseau du Système où la liberté est illusoire et l'écart, même s'il se manifeste par un pur état de neutralité (Yvonne) va être puni par la mort. La structure sévèrement géométrique du décor symbolise l'ordre également implacable de ce royaume imaginaire, qui comporte, à son tour, de nombreuses connotations symboliques.

Ces deux exemples, choisis au hasard, démontrent que le spectacle est capable à englober des significations symboliques et qu'une réception correcte du message théâtral est souvent conditionnée par le déchiffrement du symbole.

Sans doute, notre proposition ne contient aucune nouveauté.

D'une part, dans la structure profonde de toutes les œuvres d'art on peut découvrir la matrice symbolique, le noyau dense des significations, susceptibles de différentes interprétations. Naissant de la transfiguration d'un fragment du réel, soit d'ordre spirituel, social, moral ou affectif, l'œuvre envoie toujours à d'autre chose aussi, *une autre chose* plus ou moins ambiguë, plus ou moins accessible. Tout comme la petite pierre qu'on lance dans l'eau, elle provoque dans la conscience réceptrice des cercles associatifs toujours plus larges, en exerçant de cette manière la fonction symbolique. Ajoutons que, de ce point de vue, le caractère symbolique est complémentaire au caractère autonome de l'art ; concentrant l'attention du récepteur sur sa propre structure, l'œuvre se suffit à elle-même, mais, en même temps, parce qu'elle commence d'une certaine personnalité créatrice et d'un certain temps historique, pour revenir au sein de la même collectivité ou d'une autre, elle s'inscrit dans un vaste circuit informationnel et symbolique.

D'autre part, en dehors de ce niveau onthologique, le symbole surgit souvent dans l'œuvre d'art comme procédé du langage figuré. A côté de la métaphore et de l'allégorie, ayant un signifié plus vaste que la première et moins précis que la seconde, le symbole appartient à la classe des tropes paradiigmatiques ; les rapports s'établissent ici *in absentia*, entre cer-

tains fragments signifiants de l'œuvre et un contenu symbolique qui va être suscité dans la conscience du récepteur. L'art partiellement, mais surtout les mythes et les religions sont tributaires à la pensée symbolique.

Le théâtre sera, lui aussi, un bénéficiaire de la capacité fondamentale de l'art de construire de nombreux niveaux qui se superposent sur l'univers de la fiction proprement dite, en lui ajoutant une remarquable richesse.

Tout d'abord, il faut souligner la nature particulière du symbole théâtral. Elle découle de la multitude des codes dont le fonctionnement simultané fait naître le spectacle. Dans les arts qui s'appuient sur une seule matière expressive (la poésie, la sculpture, la musique), les moyens de construire le symbole sont plus restreints du point de vue strictement technique ; ils doivent s'adapter aux traits de la matière respective et les combinaisons se réalisent avec des éléments d'origine commune.

Comme le film et comme les arts de la représentation en général, le théâtre a le privilège de l'utilisation d'un matériel visuel et auditif divers, non homogène. Commençant avec le texte dramatique, le spectacle réunit, dans une synthèse spécifique, tout ce qui tient du jeu des acteurs (intonation, mimique, geste, mouvement), ensuite les costumes, le maquillage, les objets de récusite, les lumières, les bruits, le fond musical. Donc, les moyens de construire le symbole se ramifient dans une mesure directement proportionnelle avec le nombre des codes engrenés.

Le metteur en scène dispose de la liberté de construire l'édifice symbolique en faisant appel à deux, à plusieurs ou à tous les facteurs constitutifs du spectacle.

Voilà donc que l'objet de notre analyse s'avère extrêmement touffu et difficile à aborder, si nous le plaçons dans la perspective de la pluralité des éléments qui composent l'acte théâtral. Comme nous l'avons déjà dit, le noyau symbolique dans le spectacle implique des éléments qui appartiennent à un groupe de minimum deux codes. Si l'unique source matérielle de la signification pour le texte dramatique est le langage verbal, à celui-ci s'ajoute forcément dans le spectacle au moins le code de l'intonation, qui peut intensifier ou parodier, amplifier ou trenverser

les sens immédiatement perceptibles de la pièce.

Dans un spectacle avec *Roméo et Juliette*, réalisé par Cătălina Buzoianu au studio de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique, les interprètes des adolescents disaient des tirades lyriques avec une ironie détachée, avec maliciosité et avec un évident plaisir ludique. Dans l'œuvre shakespearienne, ces passages supportaient l'influence de la précision euphuistique, variante anglaise du maniérisme de la Renaissance européenne. Dans le spectacle, le procédé du metteur en scène, repris avec insistance, symbolisait un certain non-conformisme des jeunes personnages, dont la manière immédiate et facile de manifestation était la parodie du langage à la mode de la société adulte. Dans un *Hamlet*, plus ancien, monté par Dinu Cernescu au théâtre « Nottara », le décor, par son extension sur les galeries latérales de la salle, suggérait la construction labyrinthique du château d'Elseneur, les espaces ténébreux et trompeux cachant un danger potentiel pour ceux qui les habitent. La fonction de la scénographie était doublée du style de jeu des acteurs et de certaines modifications des relations entre les personnages (Horace, par exemple, apparaît ici comme espion de Fortinbras à la cour de Danemark), de telle manière que, dans son tout, l'histoire du prince Hamlet devenait le symbole de la tragédie engendrée par les intrigues politiques et la lutte pour le pouvoir. Nous voyons, donc, que les différents compartiments du spectacle sont inter-relationnés et que aucun d'entre eux ne peut se constituer isolement, comme messager de la fonction symbolique. La variété des facteurs visuels et auditifs qui participent à la construction du symbole lui offre le caractère multi-étagé spécifique.

La valeur d'un élément ou d'un autre dans le groupe des signifiants oscille en fonction de la structure interne du symbole. Souvent, le mot, la mimique, les gestes ou le décor, le contre-point verbe-musique vont détenir la position-clé au cadre de la démarche du metteur en scène. Ici intervient la nécessité d'une « habileté » esthétique particulière de la part des créateurs du spectacle. Ils travaillent avec des matériaux qui appartiennent à de différents palliers d'organisation du réel : le code verbal, des codes

socio-culturels (kinésiques, proxémiques, le code de l'intonation, de la mode, des couleurs etc.) ; enfin, les codes, plus labiles, qui gouvernent la perception sensorielle et l'affectivité. Or, à l'intérieur de chaque code, le mode de transmission de la signification est autre ; l'obligation, sous l'aspect artistique, de l'équipe de réalisateurs est de sélectionner justement les éléments qui peuvent s'équilibrer et se renforcer réciproquement au cadre du syntagme visuel-auditif et dont les mécanismes informationnels mènent à la génération du symbole. Un exemple éloquent nous offre le spectacle de Ploiești « Jocul dragostei și-al întimplării » (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard*) de Marivaux, la fameuse comédie lyrique basée sur le thème de la naissance de l'amour (mise en scène Dragos Galgoțiu) ; ici, le père et le frère de l'héroïne sont doués, d'une manière inattendue, par le metteur en scène chacun d'une infirmité physique : le premier est aveugle, le second a un pied en bois. Les relations de ces personnages avec les jeunes amoureux sont étranges, se composant d'un mélange mal dosé d'autorité paternelle et, respectivement, fraternelle, de complicité et d'indifférence. L'intention de construire un symbole est évidente, mais il est compromis avant de se cristalliser, parce que les trois éléments composants (les caractéristiques physiques des personnages, leurs relations avec les autres et les sens du texte) se séparent radicalement. Mais il y a dans le même spectacle un immense lit balançoire, employé avec ingéniosité par les interprètes des deux couples comme espace de prédilection des jeux amoureux et qui symbolise clairement la tension érotique qui traverse la pièce.

Au but d'une première et modeste classification des symboles théâtraux, la perspective la plus avantageuse nous semble être celle des rapports (très discutés à notre époque) entre le texte et le spectacle.

De ce point de vue, la première catégorie est constituée par les symboles préexistants dans le texte dramatique et que le metteur en scène transfère intégralement dans le spectacle, en leur cherchant des équivalents scéniques adéquats. En fonction de la nature de l'élément symbolique proposé par le dramaturge (personnage, décor, objet de récusite etc.), le spectacle construit sa propre structure rhétorique, en accordant à l'élément respectif la priorité méritée, mais en même

temps, en douant de significations similaires les éléments de l'immédiat voisinage. Le personnage symbolique portera un certain costume et son apparition va être accompagnée par un certain fragment musical, le décor symbolique sera inondée d'une certaine lumière, l'objet symbolique sera placé dans un certain coin de la scène — voici quelques solutions, sans doute, parmi les plus faciles et prévisibles. De cette manière, le symbole littéraire contamine également, d'autres facteurs du spectacle, se propageant dans les différentes stratifications, suivant une trajectoire, soit suggérée déjà par le dramaturge dans les indications entre les parenthèses, soit choisie par le metteur en scène, acteurs, scénographe.

Un autre aspect que nous désirons souligner est celui de l'agrandissement de l'impact émotionnel provoqué dans le spectacle par certains symboles dramatiques, par comparaison avec leur réception pendant la lecture. Dans le final du drame de Tchekhov, les bruits qui annoncent la destruction de *la Cerisaie* et les fenêtres clouées de la maison où est resté, oublié par les autres, le vieux serviteur Firs, suggèrent intensément le déclin d'une famille, d'une époque, d'une catégorie sociale. La participation affective du spectateur est, dans ce moment, sensiblement amplifiée vis-à-vis de celle ressentie par le lecteur.

La représentation théâtrale constitue un véritable assaut sur nos capacités sensorielles, en nous sollicitant, de ce point de vue, plus que la lecture. Faisant appel à cet argument, certains commentateurs ont affirmé que la pièce de théâtre représente un acte artistique incomplet, qu'elle gagne sa plénitude exclusivement sur la scène. Les choses sont ainsi en ce qui concerne le scénario dramatique, dont le rôle, dans la *commedia del arte* ou dans le *happening* moderne se réduit à l'action d'offrir une simple esquisse du déroulement du spectacle. Au reste, les œuvres dramatiques sont indépendantes, comme un poème ou un roman. La supériorité numérique des matériaux expressifs employés par le théâtre n'influence pas sur l'autonomie du genre dramatique. Il s'agit de domaines artistiques dont les structures et les modalités de réception sont différentes, ce qui n'influence pas l'intégralité et la qualité esthétique des productions de l'un ou de l'autre.

Comme littérature, la pièce de théâtre est un tout ; elle peut devenir (ou non) composante d'un autre tout : le spectacle. Cette double appartenance a donné naissance à d'innombrables controverses, qui soutenaient soit que le théâtre est un genre littéraire, soit que la dramaturgie est une annexe du spectacle. La vérité semble résulter, comme toujours, de la réconciliation des extrêmes.

Revenons à l'objet de cet écrit et essayons de définir une seconde catégorie des symboles théâtraux. Le spectacle avec *Richard III* du Petit Théâtre (mise en scène Silviu Purcărete) nous offre une image du héros titulaire qui s'inscrit dans la sphère de nos attentes : l'intelligence maléfique, l'égoïsme, la lucidité, la cruauté, le désir de pouvoir, le désorientation finale sont clairement esquissés dans le jeu de l'interprète (Ștefan Iordache). Reprenant les connotations du texte shakespearien, le metteur en scène crée une série de symboles qui relèvent avec prégnance le caractère monomaniaque du personnage. Voici, par exemple, la modalité « contre-point » dont est réalisée la scène de la demande en mariage de lady Anne et la scène de la conquête du trône. La stratégie employée pour la séduction de la femme est basée exclusivement sur les qualités « d'acteur » de Richard, l'état du personnage étant, dès le début jusqu'à la fin, profondément mimétique ; difficilement, avec répulsion, *il simule* le désiré quoi que l'être qui se trouve devant soi est capable de susciter, si non l'affection, au moins quelques impulsions instinctuelles. Ce qu'ici est un pur cabotinisme et une grossière mistification, dans la scène du trône gagne l'empreinte de l'authenticité ; vis-à-vis de cet objet inanimé, signe de la royauté, Richard a les gestes sensuels et tendres de la véritable passion. La mémoire du spectateur réunit les deux scènes par une accolade symbolique, qui relève la concentration de toutes les facultés du héros dans une unique direction : obtenir le pouvoir.

C'est le type de symbole que le texte ne contient pas explicitement, mais qui peut naître de l'exploration de ses sens latents. Avec cette catégorie, nous nous trouvons probablement au champ le plus fertile de l'investigation de la mise en scène. L'œuvre dramatique porte autour de soi une auréole de significations, dont l'éclat s'éteint peu à peu, à mesure que

nous nous éloignons du noyau. Les auteurs du spectacle ont la possibilité de découper certaines parties de ce sémantisme latent et de les illuminer d'une manière préférentielle. Dans le spectacle avec « *Furtuna* » (*L'orage*) de Shakespeare (au Théâtre « Bulandra »), Liviu Ciulei place autour de la scène circulaire quelques objets qui évoquent certaines époques culturelles ; l'île de Prospero n'est pas issue d'une Méditerranée quelconque, mais des eaux infinies des connaissances humaines. Le symbolisme scénographique accentue le caractère exponentiel du personnage (mélange de magicien et savant) et de l'île (lieu de la pensée libre, de la contemplation de la nature et de l'expérimentation fantastique). Dans le spectacle avec *Deșteptarea primăverii* (Le réveil du printemps) de Wedekind (le Théâtre National de Jassy, section de Suceava), le metteur en scène Cristina Ioviță imprègne le comportement du personnage Wendla Bergmann (interprétée par Mioara Ifrim) d'un symbolisme diffus, résultat de l'interaction de la mymique, des gestes, du mouvement. Autour de l'adolescente Wendla volent des papillons imaginaires, ses mouvements forment dans l'air des arabesques délicats, elle entend la musique suave et secrète de la nature qui renaît. L'apparition de l'héroïne est une danse gracieuse et éphémère que la réalité va bientôt détruire par la maternité indésirable et par la mort.

La série des exemples peut continuer à l'infini ; comme nous venons de l'affirmer déjà, les significations adjacentes du texte offrent des possibilités des plus vastes dans la direction de l'insertion symbolique au niveau de tout compartiment du spectacle. Ces possibilités grandissent proportionnellement avec le degré d'ambiguïté et polysémantisme de l'œuvre.

Enfin, une troisième et dernière catégorie que nous discutons est composée des symboles cristallisés en dehors ou même contre les sens du texte. Nous ne discutons pas ici la légitimité de ce modèle d'exégèse de la mise en scène. Il est possible qu'en attribuant à l'œuvre dramatique le rôle d'un simple prétexte, le spectacle construise un système de significations, en s'opposant ou en ignorant exprès les thèmes de la pièce. De toute façon, c'est une entreprise téméraire et risquée parce qu'elle présuppose de la

part du metteur en scène l'effort de créer un discours homogène et cohérent, dans les conditions de la pulvérisation de la structure interne offerte par la pièce. L'échec fréquent de telles tentatives est dû soit à l'inconséquence de la mise en scène, soit, le plus souvent, à la résistance opposée par l'œuvre même. Dans le spectacle avec *A douăsprezece noapte* (La 12^e nuit) (le Théâtre National de Bucarest), le metteur en scène Anca Ovanecz Dorosenco établit un parallèle entre l'intendant Malvolio et Arturo Ui, le personnage dont l'ascension récapitulait, dans le drame de Brecht, la voie vers le pouvoir de Hitler. Malvolio porte des habits modernes bourgeois (allusion à la classe qui, dans l'ordre de l'histoire, vient de remplacer l'aristocratie); ivre avec l'illusion de la victoire, il tourne frénétiquement un globe de la Terre, placé exprès dans un coin de la scène (symbole repris par le metteur en scène du film de Chaplin *Le Dictateur*); lorsque les projets de grandeur lui sont déjoués, Malvolio profère des insultes à l'adresse de ses maîtres et, finalement, sa stature se dresse d'une manière menaçante au-dessus des autres personnages. Quoique admirablement soutenu par l'interprétation d'Ovidiu Iuliu Moldovan, le personnage ne parvient à s'intégrer que partiellement dans l'univers du spectacle. Dans un monde des jeux de l'amour, de l'érotisme ambigu, de la nos-

talgie, de l'illusion, de la farce, du bonheur perdu et retrouvé, l'analogie Malvolio-Arturo Ui-Hitler est ressentie par le spectateur comme artificielle.

Dans un autre ordre d'idées, la définition rigoureuse de cette dernière catégorie implique une teinte prononcée de subjectivité. C'est difficile d'apprécier si le symbole proposé par le metteur en scène appartient ou non à la sphère sémantique de l'œuvre. Le dépassement de notre système d'attentes, composé de l'éducation, de la sensibilité, du bagage culturel, des préférences etc., peut nous déterminer à placer d'une manière erronée le symbole respectif en dehors du groupe de significations de la pièce. D'autre part, aussi vaste qu'il soit, le territoire occupé par les sens du texte dramatique est pourtant limité par des frontières. La difficulté est de les découvrir, au moins approximativement, et surtout d'établir à qui revient l'obligation de les tracer : à l'auteur lui-même, au critique ou, finalement, au public.

Nous nous arrêtons ici avec notre modeste tentative de clarifier certains aspects liés à la genèse et au fonctionnement des symboles dans le spectacle de théâtre. Ils constituent un problème complexe et fascinant qui mérite, sans doute, un effort plus ample de la part des chercheurs de spécialité.

* Texte qui a fait l'objet d'une communication qui a eu lieu au cadre des Sessions scientifiques de

l'Institut d'histoire de l'art, le 6 Juin 1985.

Notes

Essayant de déchiffrer une géographie spirituelle où les espaces purs de la philosophie et la perfection de la pensée soient abordés de front dans un acte d'élévation suprême, Alice Voinescu a établi dans son étude *Aspects du théâtre contemporain* (rédigée en 1939, publiée en 1941) des jalons interprétatifs concernant le théâtre de Paul Claudel, dans une vision évidemment théorique. L'auteur constate que devant cette œuvre « nous ne sommes pas encore ce „suffisant lecteur” après lequel soupirait Montaigne »¹, l'insuffisance de la réception pouvant s'expliquer plutôt par le caractère insolite de cette dramaturgie que par un refus du lecteur ou du spectateur, par un isolement à l'égard de l'œuvre. Dans son interprétation du théâtre de Claudel, Alice Voinescu fonde sa démarche sur l'analyse des deux termes philosophie (« création abstraite ») et poésie (« le concret artistique »), qui sur le plan de la conscience créatrice « ne se rencontrent pas, mais se développent ensemble »², sous l'impulsion du même « acte spirituel ». La pensée et l'émotion artistique deviennent créatrices au même titre et « peuvent s'exprimer par des signes communs »³. Tels des cours d'eau qui coulent vers l'océan, ces deux aspects confluent et se dilatent dans la structure du personnage claudélien. Se définissant à mesure qu'il se connaît, celui-ci devient apte à se donner à mesure que le monde extérieur commence à parler. « Une fois pensées, les choses retrouvent leur mouvement initial, car en les consommant, c'est-à-dire en les mettant en relation les unes avec les autres, la pensée les rend fluides, capables de se donner les unes aux autres. „Elles deviennent donnables” ». La connaissance implique transformation au cours d'un processus où ont lieu des naissances répétées : « connaître le monde signifie naître avec lui, co-naître »⁴. Les héros des drames de Claudel, entourés de signes Vus et Non Vus, essaient de les absorber dans leur être afin que, les interrogeant, ils puissent donner une réponse quant à leur place et à leur rôle dans l'existence. Dans ce genre de drame, le dialogue avec le Créateur demeure toujours ouvert : une « lutte avec l'ange » sans fin, nourrie du désir de la connaissance. La substance dramatique du personnage n'est pas « extensive », ne

SPECTACLES CLAUDEL EN ROUMANIE

Iolanda Berzuc

résulte pas de la succession d'événements qui composent sa vie, mais « intensive » en vertu de la relation de la réalité avec les strates profondes et instables de l'être, où a lieu la véritable naissance du personnage. « Ceux-ci ne sont pas faits d'états, mais de tension ». C'est pourquoi l'on ne saurait accéder à eux par les mécanismes de la psychologie, mais au moyen de la connaissance des nouvelles lois dictées par la construction dramatique. « Celles-ci se développent intérieurement, à partir non pas de conflits et de décisions psychologiques, mais d'irruptions d'un plan à l'autre »⁵. Aussi l'essence du personnage ne se révèle-t-elle point par des traits permanents, mais par des mouvements intérieurs qui affleurent de temps à autre pour se montrer un court instant au monde extérieur. En choisissant le mot comme messenger de l'Invisible, le poète reconnaissait que « les mots ne sont que les fragments découpés d'un ensemble qui leur est antérieur ». Par le fait qu'il attire le lecteur (ou l'auditeur) depuis la périphérie jusqu'au centre même de la création, le mot provoque chez lui le désir de passer d'un état passif à un état actif. Le langage claudélien renferme virtuellement les attitudes et les sentiments par lesquels les personnages s'expriment, ainsi que la dialectique comprimée des processus intérieurs sous l'influence desquels ils agissent. La tension entre les mots, dont est chargée

la structure du personnage, représente tout simplement « l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index de leur chargement »⁶. Claudel transmet à ses héros ce que Jean-Louis Barrault découvrit chez lui, à savoir que « Claudel était avant tout un homme de désir, non un homme de jouissance »⁷, le désir représentant chez eux le facteur actif qui mène leurs destins. Ce sont moins les réalisations que les aspirations qui tracent leur voie et les mettent en possession de leur moi authentique et de leur vie. On arrive à l'essence de personnage grâce à « l'intériorisation par laquelle nous vivons notre propre vie intime »⁸ — disait Alice Voinescu, entendant par là que si Claudel a proposé un nouveau type de drame, il propose en même temps un nouveau mode de lecture. Et dans l'analyse qu'elle fait des moyens par lesquels l'intériorisation totale peut être atteinte, à la suite d'un acte spirituel d'authentique valeur, elle précise : « Comme chez tous les grands dramaturges, l'objet de sa quête est le lieu où l'Homme naît en tant qu'être spirituel. A preuve le Monologue, forme aussi essentielle chez lui du drame que le dialogue. Alors que le dialogue exprime le choc entre le Moi et l'Univers suivant le rythme d'une dialectique procédant par questions et réponses, le monologue, par sa dialectique comprimée, souligne l'unité dynamique du sujet pur. C'est seulement de celle-ci que peut jaillir la résolution, l'acte, seule réponse possible à la question : que voulons-nous d'au-delà de la conscience humaine ? D'ailleurs, le moment culminant trouve toujours son expression dans le verbe lyrique »⁹. Par son témoignage, le personnage se transcende et accède à une zone pure où le moi prend corps et s'accomplit. Alice Voinescu compare le héros à une rivière au cours sinueux, qui disparaît et réapparaît sans cesse à la vue du contemplateur. « L'auteur suit des yeux son cours, tantôt de loin, tantôt de tout près ; parfois il ne note que la direction du cours, d'autres fois il distingue la couleur et la transparence du courant, ou bien seulement l'ombre d'une aile qui le survole. De ces flots si variés, aux nuances diverses, il construit, d'une part, l'entité vivante et frappante des personnages et, de l'autre, la silhouette mouvante du „social” qui s'y attache »¹⁰. En passant ainsi, l'existence fictive du

personnage influe sur l'existence réelle du spectateur-auditeur, qui est comme devant un « mystère » capable d'éveiller en lui des impulsions créatrices. Les valeurs « exclusivement dynamiques » des personnages confèrent au milieu dans lequel ils évoluent les mêmes propriétés, représentant des prolongements et des processus naturels d'un climat psychique à l'autre. Le Lieu et le Temps acquièrent dans le théâtre de Claudel des valeurs propres : « Celui-ci n'enferme pas comme dans un cadre conventionnel l'action des personnages, mais prolonge leur existence spirituelle jusque dans le domaine de la nature, ou plutôt, par l'intermédiaire de l'homme, il introduit la nature elle-même dans le domaine de l'Esprit »¹¹. Auteur d'un langage total, symphonique, dans lequel la parole, la musique, le décor soulignent « l'unité de l'esprit humain », Claudel introduit « dans la structure du classicisme pur, rationnel et lucide, d'essence européenne, des motifs fondamentaux de la sensibilité extrême-orientale »¹².

Nous devons à Alice Voinescu « la première interprétation roumaine de cette création si spécifique », qu'elle aborde, d'une part, avec les instruments d'une pensée rationaliste et, de l'autre, à travers une rare sensibilité. La personnalité d'Alice Voinescu, évoquée au cours d'une « Rotonde 13 » des écrivains, y a été recréée par l'intermédiaire des souvenirs de ceux qui l'ont connue. Ainsi, Aurora Nasta racontait un événement auquel elle avait assisté il y a de cela un certain nombre d'années. Etant invitée à faire une conférence à Roman et les discussions s'étant prolongées tard dans la soirée, les participants furent invités à se rendre à une maison située sur la berge de la rivière Moldova. Après la promenade nocturne, on resta quelque temps dans le jardin et la maîtresse de maison offrit à chacune des dames un bouton de pivoine qui, en ce début de printemps était encore complètement fermé. Lorsque l'on entra dans la maison et que l'on alluma la lumière, on put constater qu'un seul bouton avait fleuri, celui d'Alice Voinescu. « Vous nous faites fleurir, autant qu'il est en notre pouvoir », fit spirituellement Aurora Nasta. Partant de cet événement, nous sommes à même de comprendre pourquoi, dans l'aura de son intellect, le théâtre de Claudel signifiait un

épanouissement sans bornes de la sensibilité créatrice.

Alice Voinescu écrivit son étude en 1939, année faste pour le mouvement théâtral roumain puisqu'on représentait pour la première fois une pièce de Claudel. Le 4 avril 1939, au Théâtre National de Bucarest, eut lieu la première de *L'Annonce faite à Marie*, dans la traduction de Ion Pillat. Distribution : Anne Vercors — G. Storin, Jacques Hury — M. Gingulescu, Pierre de Craon — E. Botta, Violaine — Aura Buzescu, Mara — Marietta-Anca Sadoveanu, la Mère — Getta Kernbach ; dans d'autres rôles : N. Săvulescu, A. Marius, C. Neacșu, I. Dămian, C. Niculescu, I. Horațiu, C. Economu, C. Rădulescu, C. Petrescu, Speranța Voinescu, Lucia Georgescu, Margareta Dumitrescu, C. Simona Nițescu, Felicia Vilcec. Mise en scène de Ion Sava. Avant la première parurent quelques articles visant à familiariser le public roumain avec ce genre de théâtre, si différent de ce qu'il avait pu voir jusque là. Camil Petrescu, directeur du Théâtre National, écrivait dans *Adăvărul* : « De tels moments d'art exigent de la part du public une attention particulière, une véritable volonté d'art qui se traduise par sa communion avec la scène. Notre spectateur est habitué plutôt à ce que la scène vienne vers lui, dans la salle ; on dirait même parfois qu'il voudrait que l'acteur interrompe son jeu jusqu'à ce qu'il s'installe bien dans son fauteuil et qu'il parle plus fort afin que lui, le spectateur, puisse examiner à loisir la coupe du costume de son voisin. Pour un tel spectateur, *L'Annonce faite à Marie* constitue un véritable examen. Mais il sera récompensé par des moments d'une grandeur transcendante, offerts avec des maladresses voulues de poète raffiné par l'un des drames les plus poignants qui aient jamais été représentés sur notre scène ». Camil Petrescu ajoutait que cette exigence ne s'impose pas aux seuls spectateurs, mais aussi aux interprètes, le drame claudélien exigeant un style de jeu particulier. « Pour le Théâtre National la représentation de cette pièce, généralement considérée comme impossible à jouer et, en conséquence, représentée rarement, a soulevé des problèmes considérables de mise en scène. Outre le faste liturgique, que Paul Claudel maintient avec rigueur, il y a aussi le fait que, la pièce

étant écrite en versets d'une facture très spéciale, comportant plus d'une fois un véritable déchainement verbal, elle pose des problèmes sérieux aux interprètes. La nuance de conventionnel ancré dans la réalité aurait exigé des mois de répétitions, afin d'atteindre à un débit rapide (correspondant au conventionnel) et, en même temps, coloré et accentué çà et là comme pour un cramponnement à la réalité. A notre avis, il ne s'agit pas à proprement parler de versets et, moins encore, d'une prose rythmée, comme certains le croient, mais seulement d'une disposition graphique, faite pour ponctuer la respiration des interprètes et qui atteste une intuition géniale du théâtre »¹³. Si la structure du texte exigeait a priori l'adoption d'un style de jeu valable pour tous les interprètes, Aura Buzescu devait éviter en outre, dans le rôle de Violaine, le danger de tomber dans une sorte de maniérisme, ainsi qu'il était arrivé à certaines actrices, à en juger par une lettre de Paul Claudel à Jacques Copeau de 1913. Au moment où il est entré en contact avec les réalités scéniques de ses pièces, Claudel, conscient des inadéquations entre le texte et le jeu, a essayé d'indiquer des modalités d'interprétation propres à sauvegarder son message et à le transmettre intégralement malgré le transfert d'un langage artistique à l'autre : « L'acteur est un artiste et non pas un critique. Son but n'est pas de faire comprendre un texte, mais de faire vivre un personnage (...) Il ne s'agit donc pas de détailler et de nuancer, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste. Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire (...) »¹⁴. De même que Brecht, dans sa recherche de la distanciation, préconisait un nouveau type de relation entre la scène et la salle, de même Claudel, avec ses personnages réalisés dans le registre non pas psychologique, mais métaphysique, demandait aux interprètes de devenir les messagers inspirés de son art. « De tout le théâtre de Claudel se dégage, en frémissements qui atteignent parfois à un dramatisme bouleversant, ce large sentiment de communion du spectateur avec les vastes mystères métaphysiques qui

habitent ses personnages en perpétuel devenir, portant dans leur propre substance le mystère du monde et la vision prophétique de l'auteur »¹⁵ — écrivait Ion Marin Sadoveanu. Ce type de théâtre demande aux interprètes de hisser « le quotidien dans la durée » et, telle la pensée claudélienne, d'extraire l'inépuisable du passer.

Un autre facteur qui a joué un rôle dans la représentation est la traduction. Mihail Sebastian s'est arrêté sur ce point dans sa chronique, se demandant si la version roumaine de la pièce « a su conserver et transmettre ce qu'il y a de plus personnel dans la pièce de Claudel : ce son d'orgue à la fois grave et tendre, ce langage plein à la fois de vigueur et d'ingénuité, cette poésie extraordinaire, ample, parfois un peu rugueuse dans sa saveur paysanne, mais généreuse dans sa grandeur lyrique »¹⁶. Le traducteur, le poète Ion Pillat, a su éviter toute immixtion de sa propre personnalité créatrice dans la traduction, tâchant de respecter, outre le sens, « le rythme, l'harmonie et l'atmosphère spécifiquement catholique de la poésie claudélienne »¹⁷. Mihail Sebastian reprochait à la mise en scène les coupures qui ont frustré les spectateurs de l'intégrité d'une œuvre avec laquelle ils prenaient contact pour la première fois, se référant sans doute à la nouvelle version de l'acte IV, « spécialement faite par M. Paul Claudel pour la représentation de sa pièce sur la scène du Théâtre National de Bucarest et datée du 16 novembre 1938 », qui a d'ailleurs été reproduite en volume « telle qu'elle a été jouée au Théâtre National, avec les modifications et coupures imposées par la mise en scène »¹⁸. Il appréciait pourtant le fait que, quoique conscient des difficultés soulevées par la mise en scène de la pièce, Ion Sava les avait assumées et, en grande partie, vaincues. La chronique de M. Sebastian consigne la réussite du spectacle dans son ensemble, malgré certaines inégalités en ce qui concerne le décor et les costumes, « réalisés suivant une suggestion offerte par le texte, mais peut-être au-delà de ses intentions (comme dans un tableau de Breughel) », ainsi que l'interprétation. Les acteurs n'ont pas réussi à maintenir en permanence la tension nécessaire pour la communication avec la salle, M. Sebastian leur re-

prochant — sans pour autant contester leur talent — une certaine « monotonie » dans l'interprétation d'Aura Buzescu, certains « moments faussement théâtraux » chez G. Storin et, chez Marietta-Anca Sadoveanu, « une expression de voix et d'attitude »¹⁹ que le personnage ne réclamait pas.

N. Carandino, dans son compte-rendu du spectacle du 8 avril 1939, opinait que Ion Sava a mis en scène un « Claudel baroque », soulignant la valeur picturale d'un décor qui évoquait l'art de Breughel : « Cette suggestion, créée par la vision décorative du peintre Traian Cornescu, a donné le ton à tout le spectacle. M. Ion Sava ne s'est pas laissé emporter par le dynamisme, parfois démoniaque, du Vieux, mais il a retenu de son art que l'homme est à la fois élément de masse et centre autonome de communication avec le surnaturel. Il serait prétentieux de notre part — et au fond inutile — de montrer en détail comment il a organisé du point de vue pictural les ensembles, comment il a conçu chaque tableau selon des harmonies dignes du cadre d'un musée et comment il a ordonné la valeur mélodique des voix en une composition de subtils effets sonores et de pauses suggestives (la décomposition d'un œuvre d'art laisse toujours au lecteur un goût un peu amer et l'évocation métaphysique de la création lui donne le sentiment qu'il a été trahi) ». Passant à l'analyse de l'interprétation, N. Carandino apprécie que Aura Buzescu ait respecté « les motivations du personnage », faisant siens par les expressions variées de son jeu les états d'âme de Violaine, dont elle vit « profondément et pathétiquement », le conflit. Marietta-Anca Sadoveanu a réalisé le personnage de Mara par des gestes « synthétiques » exprimés et par des silences non moins expressifs, capables de susciter le drame. Emil Botta s'est fait remarquer dans le rôle de maître d'œuvre et, bien que son rôle ait été « amputé pour des nécessités scéniques », il a sauvé « l'élégance spirituelle du vers claudélien ». « Inégal dans son interprétation » d'Anne Vercors, G. Storin a fait alterner dans son jeu des moments de grande émotion et « des glissements fâcheux dans le quotidien ». Getta Kernbach a concentré dans le rôle de la mère « tout ce qu'il comporte de tragique et de grandeur symbolique ». Cette chronique,

favorable dans les grandes lignes à la mise en scène, a mis néanmoins, en toute objectivité, le doigt sur ses défauts. En premier lieu, elle loue le talent avec lequel le metteur en scène a su introduire dans le spectacle « un souffle de cet *univers total* auquel le poète proclame qu'il a accédé par la connaissance ». Malgré les réserves formulées en général sur les interventions du metteur en scène dans le texte de Claudel, N. Carandino montre que « le mérite de M. Ion Sava est d'avoir résolu le problème si difficile de la préservation d'un tel texte malgré les coupures, les inévitables coupures, que les fervents de Claudel ont supportées avec une secrète amertume. La manière dont il a démontré qu'entre la littérature et le théâtre il peut exister, à un certain niveau, des contacts fertiles et de nature à troubler la quiétude des techniciens purs et, dans le même temps, à cribler les ailes des rêveurs invertébrés du plomb du bon sens. Le théâtre a ses lois d'acier, mais on ne les a jamais vaincues qu'un les violent ; après en avoir pris connaissance »²⁰.

Contrairement à la rigueur avec laquelle N. Carandino avait consigné et justifié ses impressions sur le spectacle, Gh. Nenişor, dans un article publié le 29 avril 1939 dans *Adovărul literar şi artistic*, signalait les facteurs qui ont concouru à la réalisation de la mise en scène, mais sans en discuter les mérites ou les défauts. Il se contente de déclarations du type : « Nous aurions peut-être aimé que le spectacle se déroulat à un rythme plus rapide », ou « Nous aurions préféré M. Botta, qui est plus lyrique et plus vivant ». Schématisant dans la partie consacrée au spectacle, l'article présente de l'intérêt dans celle où il s'agit du texte, par le fait qu'il cite les observations de Jean Schlumberger sur la structure spéciale de la pièce : « *L'Annonce faite à Marie* est un mystère religieux, conçu et écrit selon toutes les règles de ce genre de théâtre. Le mystère se distingue du drame par le fait qu'il va plus loin dans l'évolution du conflit que celui-ci, lequel prend fin dès que l'inévitable s'est produit. Un mystère continue même après la consommation du drame, jusqu'au rétablissement de l'équilibre (...) »²¹. Dans le cas présent, le drame s'épuise au moment où Violaine, la lépreuse, se sépare de sa mère, de sa sœur, de son fiancé, pour se diriger vers une existence solitaire. Mais le mystère

continue. Sur le plan du spectacle, la première partie est plus facile à réaliser que la seconde, qui par son caractère non dramatique soulève des difficultés d'interprétation.

Petru Comarnescu, dans sa monographie consacrée au metteur en scène, Ion Sava, s'arrête sur ce spectacle, faisant remarquer que, par le recours à la peinture de Breughel le Vieux, l'accent était mis sur la « laïcité ». « La vision picturale de cette représentation de la pièce de Claudel acquiert, grâce à un éclairage ingénieux, comportant des successions de lumières et d'ombres, ce dynamisme propre au clair-obscur, modelant ou, au contraire, estompant les silhouettes et les figures des personnages ». P. Comarnescu apprécie particulièrement les résultats de la collaboration du metteur en scène avec le scénographe Traian Cornescu, soulignant qu'ils étaient le fruit de la manière dont Sava se documentait, s'efforçant par tous les moyens de maîtriser la vision qu'il proposait : « Sava, sachant que dans certains tableaux Breughel s'était inspiré de ce chef-d'œuvre de la peinture franco-flamande du XV^e siècle que sont les *Heures du duc de Berry* — calendrier des années 1409–1410 enrichi d'enluminures par les frères de Limbourg —, a introduit dans le paysage et le costume certains éléments de cet art ». Au centre du spectacle, amplement commenté par P. Comarnescu, celui-ci remarquait l'évolution d'Aura Buzescu, « actrice d'une grande intériorisation, au jeu concentré et simplifié »²².

Il ressort des chroniques susmentionnées que le spectacle, en dépit de ses inégalités, a fourni une vision propre de la pièce de Claudel et qu'il était conforme à la définition du théâtre en tant que synthèse des arts.

La même pièce fut jouée en 1942 au Théâtre National de Cluj (première le 24 mars), avec les acteurs : Nunuţa Hodoş — la Mère, Violeta Pescaru-Boitoş — Violaine, Magda Tălvan — Mara, N. Sireteanu — Anne Vercors, Liviu Doctor — Jacques Hury ; metteur en scène, Ion Olteanu. G. Hanganu s'est référé à ce spectacle dans « une *causerie* faite au nom de l'Institut d'études françaises de Roumanie à l'occasion de la représentation de *L'Annonce faite à Marie* par le Théâtre National de Cluj à Timişoara ». Le texte de la causerie fut publié dans la revue

Luceafărul. Il comprend un éloge à la fois du théâtre de Claudel et de l'audience dont *L'Annonce* bénéficia. « D'ailleurs cette pièce, qui a été traduite en roumain, anglais, allemand et tchèque, peut être considérée comme une synthèse du génie créateur français, étant donné la connaissance profonde de la diversité de l'esprit humain dont elle témoigne et la subtilité aux mille nuances de son ascension vers la perfection spirituelle »²³. Bien plus tard, en 1979, ce spectacle allait se refléter dans un entretien de G. Hanganu avec le poète Lucian Blaga. Celui-ci n'avait pas vu le spectacle du Théâtre National de Cluj, mais parce qu'il en connaissait les interprètes il était désireux de savoir en quelle mesure ils avaient réussi à faire face au texte de Claudel, qui avait exercé sur lui une profonde fascination. Pour le poète Violaine représentait « une succession ininterrompue d'états d'âme visant à exprimer la charité chrétienne et la pureté morale ». Ainsi, « la vie qu'elle rallume dans le corps inanimé de la petite Aubaine ne représente pas un miracle accompli en dehors de sa participation, mais bien la force génératrice de vie de l'amour ». Si Violaine apparaissait à Blaga comme une créatrice de valeurs morales, Pierre de Craon symbolisait pour lui un « authentique créateur de valeurs spirituelles » qui, tel notre Maître Manole, sacrifie un amour actuel à une vie à venir aussi indestructible que les murs que l'un et l'autre élèvent vers le ciel. Mara, personnage opposé à Violaine, représentent l'être foncièrement imperfectible, « synthèse de la perfidie, de la jalousie, du sadisme », avait impressionné le poète roumain par « l'intensité d'une haine qui détermine toutes les actions du personnage »²⁴.

Au cours d'une interview publiée en 1948 dans *Le Monde*, à la question si à chaque version successive de la pièce le message est modifié et enrichi de sens nouveaux, Claudel répondait : « Assez peu. Cette pièce touche à mes sentiments les plus intimes. Son message est l'espèce d'exaltation, d'enivrement que la foi donne aux forces les plus naturelles de l'homme. J'ai voulu toutefois le rôle de Mara plus important dans la dernière version. Elle a une foi enragée. Elle croit que Dieu peut lui faire du bien ; cette conviction farouche tient à ses forces égoïstes naturelles. Elle *oblige* Dieu à resusciter sa fille, grâce à Violaine, qui a fourni l'ingré-

dient du miracle : le sacrifice. „Le royaume de Dieu souffre violence”. Cette phrase de l'Evangile pourrait servir d'exergue à ma pièce. La forme plus dangereuse de violence est la patience. Ce qui est vrai aussi pour l'œuvre d'art, jaillie d'une quantité de petits obstacles qu'il a fallu surmonter. *L'Annonce faite à Marie* est le fruit de cinquante-six ans de patience acharnée »²⁵.

Dans un article intitulé *Paul Claudel : païen et catholique*, le poète Al. Philippide place la version de 1892, *La Jeune fille Violaine*, sous le signe de la première période claudélienne, dans laquelle « les héros ont l'apparence de titans et de demi-dieux », et la seconde version, *L'Annonce faite à Marie*, sous l'empreinte de sa période catholique, ainsi qu'il ressort d'ailleurs de la modification du titre. Les personnages que Claudel y recrée sont caractérisés, ainsi que la période tout entière, par un « apparent apaisement »²⁶.

C'est Ion Olteanu également qui a monté au Théâtre Nottara de Bucarest, en 1971, la pièce *L'Echange*. N. Carandino faisait remarquer à cette occasion que, par sa nouvelle option, « Ion Olteanu a rompu la conspiration du silence de presque trente ans formée autour de l'auteur de *L'Annonce faite à Marie*. Quant au spectacle, il lui reproche d'en avoir supprimé la poésie et de s'y être conformé à „la ligne générale” des mises en scène contemporaines — spectaculaires à tout prix, violentes si possible — et d'avoir escamoté certains sens plus abscons du drame par un recours à un grotesque facile ». La scénographie, due à Teodora Dinulescu, est subordonnée à cette vision et « pêche par des fautes de goût nées de la recherche à tout prix de l'expressivité ». Ces défauts de la mise en scène se sont répercutés sur le jeu des acteurs, un exemple à cet égard étant offert, malgré son talent, par Ștefan Iordache. Gilda Marinescu « s'est montrée une actrice brillante, elle a été belle et séduisante. Mais elle n'a pas su toujours faire la distinction entre ce qui est *théâtre* et ce qui est *théâtre dans le théâtre*, distinction pourtant nécessaire même dans un drama onirique ». Par l'introduction dans la pièce du personnage de l'actrice, Claudel avait trouvé un moyen efficace d'exprimer ses opinions sur l'art dramatique. Des stratagèmes similaires ont été imaginés dans leurs pièces par Calderon, Shakespeare et Pirandello. Val Săndu-

lescu s'est fait remarquer dans le rôle de Thomas Pollok par la manière dont il a su « sauvegarder son propre style de jeu ». La conclusion du chroniqueur est que « Ion Olteanu n'a pas vraiment représenté la pièce de Claudel, mais lui a substitué un spectacle qui, sans la contredire absolument, n'a aucunement réussi à l'expliquer »²⁷. Le même défaut de la mise en scène — à savoir le bannissement de toute poésie par son caractère trop réaliste — est relevé par Mircea Grigorescu : « En quelque sorte, par les failles de l'approximation et du parti pris de dramatiser la pièce, de l'ancrer dans la peu réjouissante réalité sociale américaine des années 1899—1901, toute la poésie de la pièce s'est envolée, emportant avec elle la seule justification possible du spectacle ». L'auteur du compte rendu souligne que le spectacle du Théâtre Nottara bénéficiait de la traduction « pleine de talent et de sens poétique de I. Igiroșeanu », qui offrait toutes les conditions pour un spectacle réussi et une ouverture valable sur l'univers claudélien. En ce qui concerne l'interprétation, Mircea Grigorescu, malgré un commentaire favorable en soi, souligne que, là aussi, le metteur en scène « a trop appuyé sur la notion de réalisme dans un poème surgi, il est vrai, de la réalité, mais aucunement voué à un cadre prosaïque ». La scénographie mettait en évidence le caractère éclectique du spectacle : « maniériste, fumiste et un tantinet freudienne (...) Peut-être que dans un autre spectacle nous l'aurions trouvée drôle, d'une poésie un peu bizarre, corsée de parfums de „akkuri-ukur”. Une bonne note pour le rideau, amusante improvisation inspirée du théâtre de guignol »²⁸.

C'est moins pour exprimer leurs résér-

ves que les auteurs des deux comptes-rendus, N. Carandino et M. Grigorescu, ont consigné leurs impressions que par besoin de comprendre dans quelle mesure l'œuvre de Claudel peut s'exprimer à travers un spectacle, dès lors que l'art de celui-ci se déploie sur plusieurs niveaux de réception. Alice Voinescu se demandait à juste titre si, dans ce rapport entre l'œuvre et le public, « la faute est à celui qui annonce le miracle ou à celui qui ne sait pas le recevoir »²⁹, car la vraie beauté est aussi difficile à comprendre que la véritable pensée. La réception du théâtre claudélien exige que l'on aille au-delà des situations conflictuelles des personnages, afin d'arriver par le *recueillement* et l'*intérieurisation* à leur essence. « Le sens de ce langage, ainsi que le message intelligible de cette œuvre, n'apparaissent qu'à la lumière de la vie spirituelle »³⁰. Ainsi, le personnage et le spectateur n'y appartiennent pas à des mondes distincts, mais possèdent en commun « cet univers à construction architectonique où est impliqué aussi le spectateur, tel un œil agissant dans un sens créateur à l'intérieur de l'œuvre, à l'opposé d'un spectateur passif posté à la périphérie, auquel la pièce est offerte toute mûchée »³¹. Le metteur en scène propose par l'intermédiaire du spectacle une vision nouvelle du texte, celui-ci représentant le matériel et la limite de celle-là. L'acteur devient à la fois le porte-parole de la vision proposée par le metteur en scène et de la vision intrinsèque de l'auteur. Le théâtre claudélien est ouvert devant l'éternité à toutes les démarches, car « il est permis d'affirmer que Claudel est le poète qui a inventé le langage par lequel notre conscience peut se livrer pleinement »³².

¹ Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 148

² *Ibidem*, p. 157

³ *Ibidem*, p. 158

⁴ *Ibidem*, p. 168

⁵ *Ibidem*, p. 179

⁶ Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Collection « Idées », Gallimard, p. 8.

⁷ Idem, *Le soulier de satin (Quatrième journée)*, Univers des lettres Bordos, p. 12

⁸ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 184

⁹ *Ibidem*, p. 185

¹⁰ *Ibidem*, p. 188

¹¹ *Ibidem*, p. 190

¹² *Ibidem*, p. 203

¹³ Camil Petrescu, *România*, 1 april, 1939

¹⁴ Paul Claudel, *op. cit.*, p. 14

¹⁵ Ion Marin Sadoveanu, *România*, 1 april, 1939

¹⁶ Mihai Sebastian, *Viața românească*, année XXXI, nr. 5, mai, 1939

¹⁷ G. Nenișor, Préface à Paul Claudel, *Îngerul a vestit pe Maria*, Bibl. du Théâtre National. Bucarest, 1939, p. 17.

¹⁸ Paul Claudel, *Îngerul a vestit pe Maria*. Bibl. du Théâtre National, Bucarest, 1939, p. 188.

¹⁹ M. Sebastian, *op. cit.*

²⁰ N. Carandino, *România*, 6 avril, 1939.

²¹ G. Nenișor, *Adevărul literar și artistic*, 29 avril, 1939.

²² Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, Bucarest, 1966, p. 131, 132, 133.

²³ G. Hanganu, *Luceafărul*, Sibiu, année 11, n° 9, septembre 1942.

²⁴ Idem, *Secolul 20*, n° 2, 1969.

²⁵ Paul Claudel, *Théâtre*, Bibl. de la Pléiade, Tome II, Edition Gallimard, 1965, p. 1396.

²⁶ Al. Philippide, *Viața Românească*, année XXI, décembre, 1968.

²⁷ N. Carandino, *Autori, piese și spectacole*, Editura Cartea Românească, 1973, p. 301, 302, 303.

²⁸ M. Grigorescu, *Teatrul*, n° 3, année XVI, mars 1971.

²⁹ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 148.

³⁰ *Ibidem*, p. 203.

³¹ *Ibidem*, p. 197.

³² *Ibidem*, p. 198.

L'étude de l'opéra *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) de Paul Constantinescu nous a suggéré naguère quelques-unes des voies de transformation d'un texte de théâtre dans un texte chanté¹. Le texte dramatique étant de Ion Luca Caragiale, appartenant, donc, à une langue roumaine extrêmement essentialisée, une langue spéciale, délimitée du point de vue esthétique, qui paraît mise en « partition de scène », la question qui nous était apparue — et qui est due strictement à la spécificité du texte de Caragiale — a été : est-ce que la transformation du mot en mélodie, sa mutation sur la portée, dans des sons musicaux sont basées sur les sonorités de la langue parlée dans la banlieue réelle ou sur celles de la langue parlée par les acteurs, « langue de scène », conservée par une tradition orale bien constituée, cristallisée sous la formule du « théâtre caragialien » ? La réponse venait tout naturellement : Paul Constantinescu n'avait pas fait des recherches du type naturaliste, en échange il avait fréquenté les spectacles avec les pièces de Caragiale interprétées par des acteurs survivants (pionniers) des premières représentations longuement « construites » par le dramaturge, ou jouées par leurs héritiers, dont l'art avait été profondément marqué par l'existence d'une « école de comédie caragialienne ». La perpétuation d'une tradition orale d'interprétation du théâtre de Caragiale avait créé « la forme sonore » de ses comédies, mémorée avec délices et pitié par des générations d'acteurs et de spectateurs : « Caragiale, comme on le sait, après avoir indiqué le ton exact, après avoir joui de l'improvisation spontanée, même d'un mot, ou de toute une réplique, à laquelle il renonçait ensuite tout d'un coup, ou qu'il englobait dans le rôle, ciselait, modelait, *fixait*, dans une forme parfaite et définitive, l'esprit de ses comédies, dans la *forme authentique*, forme vivante, *forme sonore* »². « La forme sonore » transmise jusqu'à nos jours accompagne comme une musique mentale la lecture même des comédies, de telle manière, qu'au spectacle l'ouïe attend le son « dans le style » et reconnaît « les faux ». Un tel langage, dans lequel la tonalité choisie ne peut être ébranlée, diffère profondément du langage réel de la banlieue qui, dans ses hauts et ses bas,

LA DRAMATURGIE CLASSIQUE ET MODERNE DANS LA CRÉATION D'OPÉRA ROUMAINE CONTEMPORAINE

Lucia Monica Alexandrescu

dans ses âpretés non arrondies, avec ses amplitudes exagérées, ou, souvent, tout a fait monotone, n'est pas soumis aux canons de la fiction théâtrale et permet à chacun de parler à sa manière. Mais Paul Constantinescu a été intéressé dans la création de son opéra et dans sa mise en scène par la conservation de la tradition théâtrale, du « jeu dans le style » qui demandait et créait « le chant dans le style ». Alors, nous avons essayé de prouver le processus de la transposition d'un texte dans une partition. Il s'agissait surtout de l'intégration de la musique dans l'esprit d'un théâtre d'acienne souche autochtone. Maintenant, nous essayons de suivre le chemin parcouru par la création d'opéra roumaine contemporaine inspirée par des chefs-d'œuvre de la littérature dramatique — I. L. Caragiale, Molière, Shakespeare, Marin Sorescu, Eschyle —, et avec le désir de réfléchir sur les modalités choisies par nos compositeurs de recréer le drame et la représentation aux dimensions de la musique et du spectacle d'opéra.

Combien l'esprit et la tradition de la littérature dramatique, combien l'esprit théâtral et la tradition théâtrale peuvent-ils marquer le devenir dans le texte « chanté » du texte « écrit » et « parlé » ? Combien la création d'opéra est-elle soumise aux normes classiques « d'interprétation musicale » de la littérature dramatique ou libre de développer et de trans-

figurer, dans les espaces de la musique et sous l'empire des canons musicaux traditionnels ou modernes, l'esprit du drame qui l'a engendrée et dont la présence permanente dans la tradition culturelle nationale ou européenne lui est, en même temps, terme de comparaison ?

L'opéra *O noapte furtunoasă*, dont la version définitive³ a été interprétée en 1951⁴, a été composé sur un libret écrit par Paul Constantinescu. Le compositeur a respecté avec fidélité le texte de Caragiale, avec certaines abréviations nécessaires à la réalisation scénique concentrée dans la durée d'un spectacle musical et réductions qui ont permis la gradation des « moments musicaux » purs, « airs », tercets, ensembles.

Amorul doctor (L'Amour médecin) de Pascal Bentoiu⁵ est un opéra bouffe dans un acte, d'après Molière, sur le libret du compositeur⁶. L'adaptation de la comédie de Molière pour le libret a comporté l'union des trois actes dans un seul et l'élimination du *Prologue* (donc, les personnages la Comédie, la Musique, le Ballet disparaissent), du premier entracte (chez Molière ce n'est qu'une pantomime par laquelle le Valet, tout en dansant, assemble les quatre médecins à la consultation)⁷ et du second entracte (y compris la scène antérieure, dans laquelle le Marchand de remèdes apparaissait). On a également éliminé quelques personnages de la première scène du premier acte, personnages dont la présence aurait dilaté le texte de l'opéra (Aminta, Lucrèce, Monsieur Guillaume, Monsieur José) et le valet Champagne est devenu tout à fait danseur. « La comédie-ballet », tel était le titre de la pièce de Molière en 1665 lorsqu'elle a bénéficié des « airs et des symphonies sans égale de Lulli »⁸. Le libret de Pascal Bentoiu respecte le plus souvent le texte de la pièce⁹, les modifications duquel ne sont pas essentielles. Par exemple, si dans la pièce on dit : « Donc, si elle est morte, je dois la pleurer. Parce que si elle ne mourrait pas, nous nous aurions querellés de nouveau », le libret restreint : « Si elle vivait, nous nous serions querellés ; mais elle est morte et, donc, je la pleure »¹⁰. La disparition des quatre personnages du début de la comédie a entraîné l'introduction d'un bref texte de liaison après lequel on retourne à l'exposition de Molière. Souvent, on reprend

les mots de la traduction faite pour la représentation de théâtre par Alexandru Kirițescu. Dans la composition d'un tercet, par les impératifs de la musique, l'ordre des mots est pourtant changé ; mais non leur sens. L'obsédant « qu'elle se marie » (au lieu d'« un mari ») chanté par Lisette, s'assortit mieux du point de vue rythmique-sonore avec les répliques de Sganarelle : « ne parle plus », « je te prie de te taire », sur lesquelles le compositeur déploie une ligne mélodique plus douce, l'appel de Lucinde : « Papa, papa ». Le dialogue Lisette-Lucinde s'émiette dans des répliques brèves qui se superposent dans le duo. Une transformation de texte est aussi subie par la « contention » des quatre médecins. Le compositeur n'exploite pas la suggestion de Molière concernant la lenteur verbale d'un et le véloce bégaiment de l'autre, en échange le texte — qui lui appartient — utilisé pour le « quartet » dans lequel est établi le controversé diagnostic est très condensé. Méd. 1 — « Un vomitif serait fatal », Méd. 2 — « Le clystire va la tuer », Méd. 3 — « Si on la fait saigner, on la tuera », Méd. 4 — « Avec des bains de vapeurs on l'enterre » (p. 60, no. 80). Et pour épater totalement Sganarelle, le compositeur invente à Lorenzo-Clytandre un texte en latin, au fond un exercice gauche d'écolier.

« Le moteur des permanents renouveaux de l'opéra — écrivait Pascal Bentoiu¹¹ — a été — je pense — exactement ce que le monde était tenté de considérer la faiblesse du genre : la lutte éternelle entre le mot et la musique, entre l'intrigue théâtrale et la forme musicale, entre le déroulement vocal et celui symphonique, le mode toujours différent des grands créateurs d'aborder ces relations instables, mais inéluctables. Aucun autre genre n'a bénéficié (dans une mesure comparable) de tels ferments intérieurs ». Motivé, au fond, sa propre manière de travail, le compositeur ajoute : « le texte d'un libret ne peut être regardé sous le même angle qu'un texte dramatique quelconque. Il doit posséder cette densité optimale qui permet l'insertion de la musique »¹². Pour le compositeur, il devient une « base... prémusicale ».

L'opéra *Hamlet*¹³, de Pascal Bentoiu a été présenté en première audition dans un concert public, le 19 novembre 1971¹⁴. La première du spectacle à l'O-

péra Roumain a eu lieu au début de la saison théâtrale 1975/1976¹⁵. Le libret appartient au compositeur : « Pour le texte je n'ai utilisé aucune version roumaine qui existe, ayant comme but de préserver la liberté totale de l'organisation rythmique. De cette manière, on a fini par forger un vers blanc, souple, avec prédominance iambique. Un vers simple, mais pratique, suivant, autant que possible la voie la plus courte entre deux situations, et sans décliner un certain ton sec, presque prosaïque (concrétisé surtout dans des néologismes) »¹⁶. Le libret conserve les scènes-clé du texte original : la rencontre entre Hamlet et le fantôme de son père (le Spectre, dans l'opéra), la rencontre de Hamlet avec Ophélie, surveillée par le Roi, la Reine et Polonius, la représentation de théâtre (chantée par l'acteur-Roi et l'Actrice-Reine et dansée par Lucianus), la rencontre d'Hamlet avec la Reine et la mort de Polonius (scène jouée en pantomime), la folie d'Ophélie, le retour de Laërtes et la découverte de la vérité concernant la mort de son père, mort qu'il désire venger, le grand monologue d'Hamlet (déplacé vers la fin du drame) et la scène du duel, en entier. On a renoncé à quelques personnages, donc, également, à des répliques — leitmotive poétiques qui donnent à l'original shakespearien ses dimensions philosophiques. Ainsi, l'élimination d'Horace et Marcellus attire la renonciation à ce « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark » ; l'absence de Rosenkrantz et Guildenstern élimine la réplique d'Hamlet : « Quel chef-d'œuvre est l'homme ! » ; ce « Des mots, des mots, des mots... » n'apparaît plus, tout comme la discussion entre Hamlet et Polonius ; éliminées aussi les considérations d'Hamlet concernant le rôle de l'acteur, avant la scène du « théâtre au vif » : « Qu'est Hécube pour lui, et lui pour Hécube, qu'il verse tant de pleurs ? » ; il y manque également la scène du cimetière, où Hamlet se lance dans une vaste méditation philosophique provoquée par la découverte du crâne de Yorik : « Le plus grand des Césars n'est plus qu'un peu de cendre/Et celui qui faisait trembler tout l'univers/Au plus modeste emploi nous le voyons descendre : /Boucher un trou par où souffle le vent d'hiver ». Mais on conserve d'autres répliques-clé du personnage central, comme,

sauf le bien connu « Etre ou ne pas être », « Cette époque est désordonnée », « La folie des grands demande à être surveillée », « Le reste est silence ». Les similitudes avec l'œuvre dramatique originale résident non seulement dans la conservation de l'esthétique du drame, des héros mais, aussi, dans la subtile caractérisation des personnages du drame par des motifs musicaux adéquats.

Pascal Bentoiu attire l'attention sur le fait que « la vitesse de déroulement de la musique est plus petite que celle du texte et, donc, l'équilibre <...> dans la parité ton-syllabe est un faux équilibre, renversé en fait au profit de la musique »¹⁷. Ce qui expliquerait dans une grande mesure les réductions opérées dans *Hamlet* (« ce serait une terrible naïveté de la part d'un compositeur d'essayer à composer une musique — disons — intégrale, sur toute l'étendue d'une des grandes scènes de Shakespeare. Une tragédie, dans le théâtre parlé, se consomme dans deux heures et demi approximativement »¹⁸.

Anatol Vieru, dans l'opéra *Iona* (Jonas)¹⁹ utilise le texte de la pièce de Marin Sorescu jusqu'à l'identité, avec quelques éliminations nécessaires, et maintient la division en 4 tableaux proposée par le dramaturge. Aucun surplus. Les éliminations sont destinées à estomper les effets d'un humour de la vie de tous les jours, du « quotidien », implanté dans la pièce, par le façonnage du personnage biblique surtout — Iona — devenu un homme comme tous les hommes, avec des problèmes quelconques, philosophant « à côté des choses ». Dans la partition de l'opéra²⁰ on respecte jusqu'aux parenthèses de l'auteur dramatique, ou les indications de décor. Le compositeur note sur la partition : « Iona est un pêcheur. Son univers se divise en eau, terre et air ; c'est un univers étanche. Là où l'air et la terre finissent, commence l'eau. Il n'y a pas de fissures. La musique doit donner la même sensation d'étanchéité, de „sans issue” de l'univers clos formé par ces trois éléments »²¹. Vieru semble se proposer un écoulement musical analogue à l'écoulement du drame. Voici ce qui en note Marin Sorescu : « Iona parle à haute voix avec lui-même, il se pose des questions auxquelles il se répond, se comportant toujours comme s'il faisait deux personnages au lieu d'un »²². Dans ce sens, pour faciliter « le dialogue »,

pour le mettre en évidence, sauf l'exclusion de certains fragments, le compositeur disjoint la matière dramatique et surenchérissant, crée — dans le II-ème et le III-ème tableaux trois personnages Iona : Iona I-baryton, Iona II-ténor, Iona III-basse (la différenciation entre « les personnages » Iona se fait, également, par l'émission variée des sons, de l'oral au chanté). Pour le compositeur, « Iona I est chanteur et acteur, aussi ; une fois, il parle, une fois, il chante, le pas vers le chant ayant été fait soit tout à coup, soit petit à petit. Pour le moment < dans le I^{er} tableau — n-n. > il va parler sur 3 hauteurs, comme si c'étaient trois voix différentes, 3 personnes différentes. Dans le registre grave, la voix peut être cavernueuse, dans celui aigu piaillante »²³. L'esprit « contemporain » d'Anatol Vieru complice en quelque sorte la vision dramatique de Marin Sorescu, par la projection scénique des gravures du cycle des « Métamorphoses » de M. E. Escher. Donc, dans le spectacle imaginé par Vieru, on peut parler de « la rencontre Sorescu—Escher—Vieru »²⁴ : « ... dans ce sens, aux observations de Marin Sorescu, consignées dans le programme de salle de la première audition, y avouant sa curiosité de savoir comment avait réussi Anatol Vieru „à faire Iona chanter”, la réponse de celui qui a eu l'occasion de connaître la partition serait qu'il ne peut plus penser à ce héros tragique en dehors du monde musical dans lequel il fut né, plus riche, une seconde fois » note Grigore Constantinescu²⁵.

L'opéra *Orestia II* d'Aurel Stroe²⁶ emploie le texte de la tragédie antique *Les Choéphores* (pièce dans un acte), seconde partie du cycle *Orestia* d'Eschyle, dans l'inégalable traduction de G. Murnu²⁷. Les réductions — inévitables — ne sont pas essentielles. Le compositeur divise le texte dramatique en 2 actes, mais conserve toutes les scènes, intégralement, jusqu'aux nuances. De toute façon, l'approche « contemporaine » du monde de la tragédie antique ne permet pas des distorsions de sens²⁸. Aurel Stroe est pénétré par la profonde sagesse de la tradition, de la « mémoire de la culture », vis-à-vis du thème choisi, vis-à-vis de l'invention musicale, rêvant à donner une nouvelle dimension au mélos populaire roumain. Ces qualités d'une réalisation d'exception ont déterminé la comparaison faite par Va-

sile Tomescu sur « les vertus musicales et scéniques, l'originalité de la pensée et la vitalité bien ancrée dans notre époque » de la création d'Aurel Stroe et le suggestif film *Œdipe* de Passolini²⁹.

Les sens dramatiques et philosophiques du texte antique sont gardés intacts. Dans le premier acte, revenu à Argos, Oreste, accompagné par Pylade, se recueille sur la tombe d'Agamemnon, son père, et voue « une mèche de cheveux » à la rivière ; ils voient arriver « une théorie de femmes pieuses » (Les Choéphores = celles qui portent les offrandes funébres) qui leur dévoilent le terrible rêve de Clytemnestre ; Électre — qui conduit la théorie — devine que l'âme tourmentée du mort doit être apaisée (la voix d'Électre est tout le temps commentée par le trombone) ; c'est pourquoi elle se trouve ici, pour accomplir le vœu des dieux. Voyant son trouble, Oreste apparaît devant Électre, en lui dévoilant la raison pour laquelle il se trouve au tombeau de leur père (« Ne perd pas ton calme, ne te réjouis pas trop/ Parce que nous avons des ennemis qui ne pardonnent pas » — répètent trois fois les deux frères dans l'ὑπόκρια). Leurs vœux ont un seul but : se venger. Le chœur des Choéphores entonne des chants funébres (« De même qu'*Agamemnon* est un chant de mort préludant au péan de victoire, les *Choéphores* sont un péan qui aboutit à l'hymne funèbre du roi assassiné »³⁰). La voix d'Électre « sonne » comme un « chœur » antique, la voix basse, sombre, des chants des pleureuses paysannes sur la mort. Oreste invoque, lui aussi, les ombres des morts. Les Choéphores pèrèrent le rêve de Clytemnestre, rêve par lequel celle-ci est condamnée. Oreste, Électre, Pylade, les Choéphores se promettent le silence et de garder le secret. Dans le II^{ème} acte Oreste apparaît comme pèlerin au Palais, accompagné par Pylade, et annonce à Clytemnestre la mort d'Oreste. Ils sont reçus par Clytemnestre, et les Choéphores clament : « Tout le sang versé avant/avec du sang frais doit être délié/Que le blasphème ancien soit tué ! ». Égisthe entre dans le Palais où il est tué par Oreste (le trombone commente terrifiant, « théâtral », ce moment), en accomplissant, ainsi, la prédiction d'Hermès : « un coup de mort doit être vengé avec un coup de mort ». Face à face avec sa mère, et celle-ci comprenant enfin que le serpent du rêve

qui suçait son sang était Oreste lui-même, Oreste la tue. Les Choéphores chantent « la justice dans la maison de Pryam », mais Oreste, le tueur de sa mère, hanté par la folie, s'enfuit, suivi par les Érynies.

Aurel Stroe n'oublie rien, il recrée la tragédie antique avec une maxime concentration, avec un profondément acquis culte de la métaphore poétique. Il paraît qu'il n'y a pas de frontière entre le texte parlé (la tragédie d'Eschyle) et le texte chanté (l'opéra de Stroe), grâce à la parfaite fusion des deux canons, des deux univers : musical et théâtral.

Nous nous sommes arrêtée longuement sur l'établissement des rapports entre « le texte dramatique » et « le texte musical » des cinq opéras, des rapports de l'analyse desquels nous constatons une première détermination, « matérielle », par le mot, du chant. Mais le créateur d'opéra, à cause de la présence du mot en musique, est attiré dans la zone de la musicalité théâtrale de sa « forme sonore scénique ». Et de plus, au cas où la littérature dramatique devient « le matériel » qui se transforme et « passe » en musique. Entre le théâtre et la musique, entre « théâtral » et « musical », les liaisons ne sont jamais détruites, et le facteur prime par lequel se manifeste l'unité de ces domaines est, au fond, la voix humaine. Le facteur second est la langue littéraire même dans laquelle a été écrite (ou traduite) la pièce de théâtre, la langue roumaine et sa « musique ». La relation de la musique d'opéra avec le texte dramatique original (tout comme avec la tradition d'interprétation théâtrale de ce texte) est très complexe et variée, chez les quatre compositeurs. Plus que les autres opéras, *O noapte furtunoasă* et *Amorul doctor* sont construits sur la transposition du « théâtral » en « musical » ; chez Paul Constantinescu on observe même une dilatation du théâtral, comme nous venons de le signaler, où le matériel « sonore » devient « musical ». Par rapport au texte du drame, *Iona* et *Hamlet* ont une prononcée inclination vers le spectaculaire, vers l'expérimentation du « spectacle total » chez Vieru (jusqu'à l'obsession pour « la visualisation » de l'image musicale), vers l'expérimentation du spectacle « ouvert » chez Bentoïu (lorsque le texte dramatique — quoique observé — devient un « scénario », comme l'affirmait Jan Kott, qui

avale « toute la contemporanéité »). Enfin, dans *Orestia II* la grande invention musicale attire le verbe tragique dans la zone de la musique, du son pur, redonnant, peut-être, maintenant à peine, à la tragédie antique les sonorités originaires.

Dans *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, nous assistons souvent à la naissance de sonorités de prose théâtrale avec des sons déterminables qui peuvent être mis en relation les uns vis-à-vis des autres par des lois musicales (le texte contient la musique). « Il faut observer encore une fois — écrivait Mihail Sebastian³¹ à la suite du montage de la première version de l'opéra, en 1935 — combien actuel, vivant, présent est Caragiale dans la vie roumaine, si dans un domaine aussi isolé comme celui de la musique son esprit retrouve aujourd'hui encore des affinités créatrices ». On a recommandé aux interprètes de l'opéra, par l'auteur lui-même, de respecter la tradition dramatique du Théâtre National bucarestois.

Méditant sur « la contradiction texte-musique », Pascal Bentoïu affirme que « pour le compositeur le problème n'est pas celui d'un choix entre la beauté du poème et la splendeur du développement musical en soi, mais celui de l'établissement d'une harmonie (éventuellement, d'une fusion) entre deux sortes de significations, dont certaines — le plus souvent — *ne lui appartiennent pas*, ni comme élaboration, ni comme modalité naturelle de sa pensée artistique »³². Entrant au domaine du « théâtral » par la musique de *Amorul doctor*, le compositeur « n'a pas l'intention de reconstituer l'époque sonore du temps de Molière. L'introduction instrumentale I avec structure modale chromatique, qui précède l'entrée de Sganarelle, avait assuré le cadre moderne de l'expression dans laquelle les réminiscences postérieures à l'époque de Molière sont simples accessoires du portrait de ce personnage. Nous possédons ainsi une hypostase de la dramaturgie de l'opéra où le style bouffe favorise l'interférence de certaines résonances actuelles ayant une fonction moqueuse avec des résonances d'autrefois »³³. Octavian Iazăr Cosma attire ainsi l'attention sur des formules mélodiques comme une cellule de tierce mineure ascendante qui apparaît initialement chez Sganarelle (sur le mot « antiquité », ensuite, sur la proposition « Une seule femme j'avais »), une idée

mélodique ascendante composée d'une tierce mineure, seconde majeure, seconde mineure, idée qui apparaît initialement dans l'orchestre, reprise aussi, de Sganarelle («...et elle est morte»), et une cadence de septième diminuée descendante, suivie d'une formule rythmique de trois doubles croches, parue toujours dans le discours de Sganarelle («...la petite fille»). Elles exercent «une action centripète sur tout le discours musical de l'opéra»³⁴. Ces principales formules mélodiques — parce qu'il y a aussi d'autres, des variantes, au fond, de celles énoncées — sont reprises par Lucinde et Lisette.

«La seconde contradiction fondamentale (et bienfaisante) que nous signalions dans le genre de l'opéra — écrivait Pascal Bentoiu — est celle entre le vocal et l'instrumental<...>. D'une part, les voix humaines avec leur extraordinaire puissance expressive<...>, bénéficiant, aussi, de l'unicité timbrale<...>. D'autre part, les instruments avec leurs immenses possibilités de mouvement, avec leur vaste gamme de catégories timbrales»³⁵. Dans *Hamlet* (tout comme dans *Iona* et *Orestia II*, d'ailleurs) apparaît un «timbre» de plus vis-à-vis des autres deux opéras comiques : le chœur. L'analyse de ses ressources ne peut ignorer les deux modèles existents dans la mémoire de l'auditoire et dans celle du compositeur également : le chœur antique, avec des fonctions (des «manies») dramatiques d'expression déclamatoire et sa projection moderne offerte par *Œdipe* de Georges Enesco, où le chœur est présent par la lamentation vocalisée aux moments les plus dramatiques de l'opéra. Des sonorités d'*Hamlet* — quoiqu'ici le chœur soit presque de chambre — les rappellent³⁶. D'autres fragments suivent clairement les contours de la langue roumaine parlée (*Hamlet* : «Où me mène-tu, parle!», avec une ligne descendante constituée de seconde mineure, quarte juste, quarte augmentée, continuée par une quinte ascendante, ensuite par une octave descendante ; ou le Roi : «Donnez-moi de lumière!» ; ou le Chœur : «Quel terrible serment!»). Les grands intervalles avec le son aigu allongé, puis un saut en bas, souvent en *glissando*, donnent des profils qui appartiennent à une langue déclamatoire. Le monologue d'*Hamlet* est noté avec *semplice*, la mélodie commence avec une tierce mi-

neure ascendante, un retour, ensuite une tierce majeure ascendante, on monte encore un ton, puis un demi-ton et encore un. On descend une quarte juste et une tierce mineure. Une pause courte en ascension, une autre, longue, avant de descendre. Cela semble l'illustration d'une interprétation consacrée théâtrale, qui n'est pas seulement particulière pour la langue roumaine. Il y a encore d'autres accents qui proviennent d'interprétations théâtrales comme, par exemple, dans la réplique du Roi : «Ce n'est pas l'amour qui le trouble (marqué avec *forte* — n.n.), mais autre chose (marqué avec *piano* — n.n.)».

Dans *Iona*, Anatol Vieru emploie des «sons parlés», des «sons parlés-chantés», des «sons chantés-parlés», des «sons chantés», notés, du point de vue graphique, différemment, l'ambitus de la voix de *Iona I* touchant 2 octaves avec trois registres différents³⁷. Le personnage *Iona I* est obligé de passer rapidement du registre aigu dans celui grave, pour marquer «le dialogue». Les sauts faits par la voix sont très grands, dans ce cas. Gardant un seul registre timbral, la voix rend des profils mélodiques, constitués de secondes mineures, comme dans le fragment «Le rêve un — carpe. Le rêve deux — morue. Le rêve trois — brème<...> — vairon? — Un si petit vairon qu'il fonde avant qu'on se réveille». La déclamation s'observe ici, également, dans les descentes avec de quartes augmentées³⁸. Ou dans l'arrêt sur une octave, sur un profil d'arpège («Si j'avais les moyens, je ne ferais rien d'autre qu'un banc de bois au milieu de la mer»). Les réminiscences de chœur antique s'entendent souvent (comme ce «Forts dieux» de l'*Œdipe* éneskien), par exemple, dans le fragment «J'apporterais très vite le déluge» la descente étant réalisée avec un saut de quarte augmentée suivie d'une quinte juste.

Un chroniqueur français, à la suite de la représentation de *Orestie II* à Avignon, en élogiant la musique d'Aurel Stroe, la caractérisait comme étant «savante jusqu'à l'extrême, par sa texture moderne, mais qui par sa force d'invocation a su puiser dans la nuit des temps»³⁹. Dans l'article *Orestia — o raportare esențială. Fața ascunsă a Choeșelor* (*Orestie — un témoignage essentiel. Le visage caché des*

Choéphores) Aurel Stroe affirme que dans la partition de *Orestie II* « le chœur qui finit la tragédie est remplacé toujours par le trombon, qui „hurlant son désespoir aux quatre vents”, s’immerge dans les ténèbres. Dans ces derniers moments, la distance entre les structures musicales de la partition du trombon et celles du reste de l’équipe a tellement augmenté qu’aucune liaison réelle ne peut plus être établie entre les parties. Le seuil de la cohérence musicale a été dépassé. La rupture a affecté par l’intermédiaire du langage l’être même de l’opéra »⁴⁰. On surprend des intonations descendues des pleurs funèbres, des passages dans le style *parlando-rubato*, des profils issus des signaux des bergers, des rythmes de danses d’Oaş, au-dessus desquels la voix d’Électre s’arrête sur des sons longs, des inflexions de chansons de Noël et de « lectures » de liturgie dans les déroulements choraux, les commentaires expressionnistes du trombone qui imite des plaintes, des cris, des sifflements, des tintements, des « chorus » de jazz pour trompette, des mugissements, des rugissements, des voix déchirantes, des sons primordiaux où l’instrumental et l’humain ne font qu’un ; enfin, les airs d’Oreste qui demandent un changement de voix, de timbre, et supposent un grand talent d’acteur aux moments où le héros se décide au crime, lorsque la voix humaine s’arrête au registre de l’horreur.

Dans la création contemporaine d’opéra, la transposition du théâtral en musical ou l’invention musicale de grande amplitude et sobriété, qui donne d’autres dimensions sonores au drame et à la parole, ne disloquent pas la voix humaine de ses limites naturelles ; des limites qui appartiennent au théâtre, également ; des limites de l’humain.

Dans *O noapte furtunoasă* la liaison entre le mot parlé et le mot chanté est faite par le récitatif, le récitatif se transforme ensuite en *arioso*, ou dans une nette mélodie construite par le compositeur en accord parfait avec la rythmique et la métrique du texte littéraire : « quoique l’œuvre de Caragiale soit en prose, elle a une certaine rythmique intérieure, quelquefois tout à fait évidente » — écrivait Paul Constantinescu⁴¹. Même aux moments de « crise » (comme ce « O, quelle nuit orageuse ! »), la voix reste dans le registre humain jamais confondu. Les

modèles de Paul Constantinescu auront été tout d’abord — dans ses grandes lignes —, les vieux vaudevilles, et les opérettes roumaines, naïves et anémiques comme substance musicale, mais ayant un certain parfum suave. D’autres modèles auront été trouvés — et « montés » en style comique — chez Verdi (la force du sentiment de Veta) ; chez Tchaïkovski (le transfert de l’autochtone Chiriac dans un Lenski lamentueux avant le duel : « Mais si je m’en mourrai ? ») ; chez tout autre auteur classique d’opéra bouffe : une réunion vocale comme celle sur le texte : « Oui, la famille est la petite patrie, et la patrie est la grande famille ; la famille est la base de la société », trouve — théoriquement — des résonances dans les grands « échafaudages vocaux » des opéras de Donizetti et Rossini. De la comédie *O noapte furtunoasă* de Caragiale, Paul Constantinescu a créé un opéra comique, non pas au sens d’un *Singspiel* mozartien, mais dans le sens d’un vaudeville roumain évolué, brillant d’accents parodiques. La voix humaine passe du récitatif, à l’arioso, à la cavatine (« Vous êtes un lys plein de candeur » chantée par Zița), à l’ariette ; des airs auraient pu être les deux romances chantées par Veta : l’orchestre nous plonge dans une atmosphère grave, mais les mélodies sont minces et la vibration est mineure (« Eh, si cet homme ne le veut pas, il ne le veut pas » et « Dans un moment de bonheur »). Ensuite, il y a toutes les voix : soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton, basse, dans ce « vaudeville » dans lequel les personnages sont doués d’une mémoire musicale qui a englobé, en même temps, des chansons d’Anton Pann, des airs de danse folklorique, des romances d’après la guerre d’indépendance (diffusées, probablement dans les spectacles de variétés du Jardin « Union », des marches, des valse. Le compositeur avait l’ouïe fin et la maîtrise d’un chroniqueur ou d’un psalmiste.

Dans *Amorul doctor*, également, les voix ne quittent pas les limites, classiques, du « normal ». Comme toute comédie bouffe qui honore les canons, il y a une soubrette qui rit, commente « par-dessus la musique » avec des paroles (« Oh, que j’ai eu peur ! »), est obligée, par la partition, de débiter théâtralement plus qu’elle ne chante dans certaines situations humoristiques : « Monsieur, notre matou est tombé hier du toit » (dans les

coulisses on entend : « Miaou ! » ...). « Eh, bien, imaginez-vous où auraient-ils blanchi ses os a présent » — ensuite, elle chante — « s'il y avait eu des matous médecins ! ». On pourrait affirmer que les éclats tempéramentaux, « de théâtre », de Lisette — la soubrette classique de la comédie du XVII^e siècle — y trouvent leur correspondant musical naturel. Toujours du théâtre proviennent les inflexions mélodiques de la partition de Sganarelle. Comme interprète du texte de Molière, Pascal Bentoiu, dans le libret écrit pour son opéra, — a modifié intensément le texte non pas son déroulement, mais les mots et les répliques, les séries de répliques. Mais l'idée ne change pas. Par exemple : le premier entracte est — dans le drame original — une danse du Valet qui frappe aux portes des quatre médecins qui vont être invités à la consultation. Le compositeur écrit un texte pour Sganarelle, probablement, pour faciliter les effets comiques de la pantomime : « Attends ! Mieux, deux ! Attends ! Mieux, trois. Attends ! Mieux, quatre » ; et Sganarelle revient aux derniers mots d'avant l'entracte : « Jamais je ne peux avoir assez de médecins dans des cas pareils ». En renonçant de souligner ou de révéler les particularités de « langage » de l'un ou de l'autre des médecins, le compositeur renonce également aux imitations outrées de Sganarelle, qui paraissaient un peu trop longues pour l'espace concentré et le rythme alerte de l'opéra. En échange, il rassemble et complique les « voix » par la composition d'un « quartet des médecins », forme musicale que seul un musicien peut synthétiser, en suppléant les lenteurs impliquées, souvent, par le spectacle de théâtre. *Amorul doctor* est un opéra bouffe parodique, plein de récitatifs, ariettes, duos, tercets, quartets. Dans le traitement vocal on combine le texte parlé, le récitatif, le bel canto. Les timbres et les motifs mélodiques choisis caractérisent les personnages de Molière. Les voix se déroulent à leur aise, avec élégance, sur les lignes mélodiques proposées par Bentoiu. Lucinde est un être sentimental, qui chante *grazioso* des airs larges, Clytandre, converti, fait dans le final un bon duo avec sa bien-aimée et Sganarelle « grogne » sa musique, tout comme Don Bartholo, le tuteur de Rosine du *Barbier de Seville*. « Les effluves de la musique d'opéra, de cette musique d'opéra que

nous aimons tous, venaient comme des chants des sirènes, en me poussant à l'impardonnable péché de devenir épigone. J'ai essayé d'échapper à ces tentations en parodiant, avec déférence et amour, les styles consacrés »⁴² — écrivait Pascal Bentoiu dans le programme du spectacle *Amorul doctor*, de 1966. Il n'avait pas l'intention d'aborder le genre de l'opéra bouffe dans la tradition d'un Pergolèse, Mozart, Rossini, Donizetti, Puccini, mais de nous « rappeler », d'une manière burlesque, une « atmosphère musicale » dont il avait gardé souvenir. Rossini est évoqué par l'accueil du Notaire avec les mots « Buona sera » (« Buona sera, Don Basilio » !), mais d'autres allusions sont de petits « emprunts » dans le style même du « grand-opéra » (la cadence sur le mot « mélancolie », exécutée par Sganarelle ; le serment d'amour « jusqu'à la mort », sur le motif « Tristan » de Wagner, exécuté par l'orchestre). Le compositeur n'hésite pas à introduire aussi des rythmes de danse moderne (cha-cha, twist, boogie-woogie) et de citer (Paul Constantinescu imitait ou parodiait) des mélodies connues, comme « Sur le pont d'Avignon » ou « Valencia » (que Sganarelle cherche à se rappeler, tantôt à pleine voix, tantôt à voix de fausset).

Dans *Hamlet*, non plus, les voix ne quittent pas la sphère du normal, au contraire, elles s'élancent en de très mélodieuses vocalises (la suave Ophélie, dans la scène de la folie). Le chœur, commentateur des deux scènes avec public — la représentation théâtrale et le duel final — exécute en *glissando* des *clamores* de surprise et de terreur ou chuchote « sans timbre » ; chantant avec des harmonies consonantes, il est un élément d'équilibre. Mais ni les stridences — naturelles — des voix ne sont pas évitées : Hamlet, une fois, et le Roi, une autre fois, ont l'indication de : « rire hystérique » (le premier, à la fin « de la scène de théâtre », le second, lorsqu'il boit à la santé de Hamlet, après l'avoir voué à la mort). Pascal Bentoiu utilise simultanément le chant « à vive voix » et la bande magnétique imprimée dans deux situations : le Spectre est « voix », la voix de Hamlet imprimée sur la bande, « avec des réverbérations et des filtres »⁴³ ; toujours sur la bande, la voix du Roi qui chuchote hâtivement, proposant à Laërtes de tuer par ruse Hamlet. Des cris prolongés, avec des modifications d'intensité sur

toute leur durée, sont émis par le Chœur lorsque Hamlet désarme Laërtes, lui donne son propre épée et, ensuite, le blesse à mort. Un long cri jaillit aussi, lorsque le Spectre dévoile au prince la trahison de son oncle, mais la voix d'Hamlet reste souvent sombre, se colorant de tristesse, s'attardant, en proie à la méditation, sur les sons. Il y a un équilibre dans *Hamlet* entre les sonorités vocales et celles instrumentales qui sont destinées — peut-être — à suppléer les grandes réductions de texte. Les pages orchestrales ont des fonctions dramatiques qui soudent les parties de l'action (comme la *Passacaglia*, avant la représentation théâtrale), se constituant comme des révélateurs supplémentaires du drame, et c'est justement ici qu'on trouve l'un des traits de la modernité. « A un examen attentif, quelques réminiscences transpercent la musique de l'opéra. Une fine et éblouissante parodie du style de l'opéra seria dans la scène des „acteurs”, en soulignant le caractère conventionnel du jeu; des sonorités qui rappellent les pages de la tragédie *Œdipe* de Georges Enesco, dans la scène de l'arrivée de Laërtes, les moments chorals; de lointaines résonances de la musique de Prokofiev, dans certaines inversions vocales du monologue d'Hamlet; des structures à mélysme dans la partie d'Ophélie, qui ressemblent à certains moments de *Pelléas et Mélisande* de Debussy; la facture orchestrale-harmonique avant la scène du duel projette la mémoire vers les zones sonores de Moussorgski. Ces associations, recherchées avec la loupe, auxquelles on pourrait ajouter, probablement, encore une ou deux, deviennent des entités négligeables dans l'ensemble du flux sonore, fortement dominé par la personnalité créatrice de Pascal Bentoiu »⁴⁴.

Dans *Iona* Anatol Vieru respecte le texte de Marin Sorescu, y compris les indications mises entre parenthèses. Même par les déclarations écrites dans sa propre partition⁴⁵, le compositeur tient à montrer son adhésion complète aux idées du drame de Sorescu. Mais l'humour de Sorescu surgit des associations surprenantes, par lesquelles les idées graves peuvent être dévoilées sur un ton léger et les choses graves s'estompent sous les divagations inattendues; quoique dans *Iona* on arrive au suicide. Vieru semble dès le début conscient du dénouement, sa musique n'est ni « sautillante », ni « associative-allusive »,

le drame se consomme — avec des moyens infinis — dans les limites mathématisées du « bloc sonore »⁴⁶ qui domine tout l'opéra. C'est difficile à imaginer que le drame de Sorescu aurait pu devenir un opéra autrement que filtré par la vision de Vieru. Les solutions trouvées par le compositeur sont : la division de l'ambitus de l'interprète baryton (Iona I) en trois registres de timbres, le « dialogue multiplié » proposé par Sorescu pouvant ainsi se dérouler; la disjonction du personnage Iona en trois personnages Iona, pour éviter la monotonie et mettre en évidence l'idée de « dialogue »; l'emploi d'un grand éventail de sons, du « parlé » jusqu'au « chanté », avec les intermédiaires « parlé, chanté » et « chanté, parlé ». Ainsi, l'ouvrage devient un opéra « étrange » : les monologues proprement dits, en réalité, ne sont plus de monologues (à cause des trois registres), et les *duos* et les *trios* à cause de la combinaison des voix — la réplique, la phrase, étant commencées par l'un et finies par l'autre, sans que l'impression d'artificiel soit créée). Les chanteurs sont obligés à des sauts vocaux très grands, sur des registres lointains, et, aussi, à l'exécution en *giusto-syllabique* des notes qui passent de l'une à l'autre par le demi-ton. Dans *Iona* on entend aussi des vocalises, dans le III^{ème} tableau, au moment où le personnage Iona I (doublé par Iona III), se souvient de sa mère. Les vocalises — des passages à travers des sons non précisés comme durée — faites sur toutes les voyelles, y compris *î* et *ă*, sont exécutées par le ténor Iona II. Iona crie : « Au secours ! » sur des sons parlés déterminables — sur la portée — dans l'ascension, avec de grands intervalles (quinte + quarte et sixte + septième). Il crie aussi son nom : « Io-na ! », sur des sons chantés au début, dans le tableau I (octave descendante), et sur des sons parlés (neuvième descendante), en finissant par un long et agrémenté *glissando*. Les trois Iona rient, tous en même temps, après le chant du Chœur « L'éternelle combustion » (Iona II et Iona III chantent, eux aussi). Le rire est déclenché — prétexte — par l'apparition du couteau : « Il a oublié de me le prendre ». À la réplique « La baleine vit dans l'eau et l'humidité la traverse et la pénètre » chantée par tous les trois, observons

une indication du compositeur : « dit d'une manière brechtienne, didactique ». Pour respecter l'indication de Marin Sorescu — « exalté » — pour « Maman, donne-moi naissance encore une fois ! » une note d'Anatol Vieru : « *Quasi-parlé* — chuchoté, glissant sur cinq hauteurs du parler („pas trop saccadé”) ». Au dernier tableau, dans ses tentatives de s'échapper, bouleversé par la pensée qu'il pourrait s'échapper, Iona I chuchote éperdument beaucoup de répliques (chantées ou parlées avec des sons déterminables). Vers le final — le moment où il ne se rappelle plus rien — Iona I passe au fausset.

L'édifice sonore sur lequel est construit l'opéra *Orestia II* est analysé par Fred Popovici sous l'angle des techniques compositionnistes « novatrices », le commentateur insistant sur « le besoin ressenti par la musique actuelle d'avancer sur la voie de la prospection des syntaxes novatrices, capables de donner des reliefs inédits aux structures atemporelles <...>. Aurel Stroe démontre (en commençant par une position théorique rigoureuse et bien argumentée) la possibilité de donner une nouvelle dimension au discours musical par la démarche créatrice originale comme vision sur les rapports syntaxe musicale — vocabulaire sonore <...>. En essence, il s'agit d'un complexe système de translations, interférences et mutations processuelles de l'axe des organisations paradigmatiques sur l'axe des structures syntagmatiques, et vice versa »⁴⁷. Mais *Orestia II* est un opéra véritable, parce que la force expressive de la musique triomphe par la voix humaine : c'est par la voix humaine que viennent des sonorités « de la nuit des temps », la voix humaine lie et sublime poétiquement toutes les sonorités, la composition en soi n'existe que par elle. Comme interprète du texte antique, dans *Orestia II* le compositeur a fait appel au fond musical le plus ancien du folklore : pleurs funèbres, incantations, mélismes de *doïna* et de ballade, tous, transposés dans l'opéra. Même l'instrument se trouve sous le signe du vocal : le trombone « chante » pleure, et crie, comme Electre, pousse des lamentations, des sons inimaginables, l'instrumentiste étant obligé d'employer simultanément ses propres cordes vocales (la voix humaine se superposant aux sons émis par l'instrument. *Orestia II* demande des voix d'une rare musicalité, riches, avec la possibilité

d'inclure des timbres étrangers dans leur propre timbre vocal surtout pour Electre. Le ton pathétique d'Electre est obtenu des fois par un chant tout élané — rien du parlé — soumis à des *legatto*, avec des arrêts sur des sons pleins, des fois par une sorte de plainte ample, extrêmement sobre, avec des longs arrêts. Elle chante avec une voix fruste (comme une paysanne) : « O mère-chienne, Ennemie sans peur ... » ; une émission vocale avec *Schluchts-töne* (des sons obtenus par des coups de glotte) est provoquée par la douleur ressentie devant la mèche de cheveux trouvée sur la tombe d'Agamemnon : « Elle ressemble tellement à ses cheveux » ; elle chante dans le style d'un chœur antique : « Moi, déshonorée, /Méprisée,/ je suis /encerclée/ toute seule... ». Oreste est tout aussi sobre dans les profils mélodiques larges, avec des arrêts sur les sons aigus. Lorsqu'il se souvient de la mort de son père (« Que telle soit ta chance chaque fois que tu prieras les dieux ! »), ou lorsqu'il s'adresse à Clytemnestre (« Tu l'aimes ? Ne le pleure pas, tu sera avec lui »), sa voix disloque souvent le mot, sculptant les sons dans l'air, avec violence. Dans l'air mentionné Oreste est menaçant, sa voix tonne, et lorsqu'il dit « Égisthe », sa voix est rauque de haine. Sa voix passe au parlé vers la fin seulement lorsqu'il donne des « signes de comotion cérébrale » (G. Murnu). « La voix humaine de l'opéra, la grande voix de la musique, se casse et descend au langage de tous les jours alors que le souffle de la tragédie antique quitte la scène.

Dans la recherche de la création contemporaine d'opéra inspirée de la dramaturgie classique et moderne on peut distinguer quelques « écrans » par l'intermédiaire desquels deviennent claires « les influences » exercées sur le caractère de la construction musicale : la tradition de la littérature dramatique (du mot écrit), la tradition de théâtre (du mot parlé), la tradition d'opéra (du mot chanté). Mais tous ces écrans sont traversés et mis « à l'unisson » par le courant de la tradition culturelle humaniste, par la vision à l'échelle humaine de la musique qui est à la base de toute la création d'opéra roumaine, par un vif sens de la contemporanéité, qui envoie dans le circuit européen les confessions d'une pensée musicale, originale, moderne.

¹ Voir notre étude *La transposition d'un texte en partition : Une nuit orageuse*, par Paul Constantinescu, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Tome X (1973), n° 2, p. 157–161.

² Olga Flegont, *Școala de comedie caragialiană*, in *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, Edit. Academiei, 1971, p. 356.

³ La version définitive résulte de la version initiale (1935), amplifiée (à la version initiale on avait reproché d'être trop courte) et avec quelques changements de rythme, non de mélodie.

⁴ Imprimation sur disque : Jupin Dumitrache — Barbu Dumitrescu, Nae Ipingsescu — Silviu Gurău, Chiriac — Constantin Niculescu, Spiridon — Nella Dimitriu, Rică Venturiano — Valentin Teodorian, Veta — Thea Rămurescu, Zița — Yolanda Mărculescu. L'Orchestre de la Radiotélévision. Chef d'orchestre — Constantin Silvestri (Imprimé à la Radio, en 1952).

⁵ Terminé en 1964. Monté au Théâtre d'Opéra et de Ballet de Bucarest, en 1966, par le metteur en scène George Teodorescu, avec les décors de Ion Ipser. Distribution : Lisette — Yolanda Mărculescu, Sganarelle — Constantin Gabor, Lucinde — Victoria Bezetti, Lorenzo — Vasile Moldoveanu, les quatre médecins — Marcel Anghelescu, Alexandru Virgolici, George Mircea, Jean Bănescu, Le Valet — le danseur Gheorghe Căciuleanu (corégraphie — Tilde Urseanu). Chef d'orchestre — Mircea Popa. Voir également la chronique signée par V. Popescu-Deveselu, *Amorul doctor și O noapte furtunoasă*, in *Muzica*, Année XVII, n° 10, octobre, 1967, p. 20. En 1969, *Amorul doctor* a été enregistré par BBC, avec l'orchestre BBC, dirigé par John Bacon.

⁶ La réduction pour piano a été éditée en 1970, par Editura Muzicală, Bucarest. Le libret en roumain, anglais et français.

⁷ Remplacé seulement par la pantomime des quatre médecins, accompagnée par l'orchestre.

⁸ Sainte-Beuve, note à l'édition *Œuvres de Molière*, tome I, Paris, 1835, p. 675. *L'Amour Médecin*, comédie-ballet, musique de Lulli, a été représenté à Versailles, le 15 septembre 1665. Au XIX^e siècle on a écrit encore deux opéras d'après cette comédie, l'un sur une musique de Berton (Paris, 1867), l'autre sur la musique de Fernand Poise (Paris, 1880), ce dernier se réjouissant d'une certaine célébrité. Cf. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres* (vol. 1), Paris, 1953, p. 88.

⁹ En roumain, par Alexandru Kirițescu : apud : Molière, *Opere*, vol. II, București, 1955, p. 467.

¹⁰ Dans la pièce, p. 476 ; sur la partition (réduction), p. 5.

¹¹ Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, București, 1973, p. 67.

¹² *Ibidem*, p. 69.

¹³ Fini en 1969 ; cf. au manuscrit de l'opéra. *Hamlet* de Shakespeare a été transposée en musique d'opéra par Domenico Scarlatti, également (libret Zeno et Pariati) et représenté à Rome, 1715 ; par Francesco Gasparini, Rome, 1750 ; par Franco Faccio (libret de Boite), Milan, 1871 ; par Ambroise Thomas (libret de Carré et Barbier), Paris, 1868, avec un certain succès. Cf. Laffont-Bompiani, *op. cit.*, (vol. 2), Paris, 1952, p. 503.

¹⁴ Voir *Caietul program* : apud : Grigore Constantinescu, „*Hamlet*” de Pascal Bentoiu, in *Muzica*, année XXIV, n° 13, (256), mars 1974. La chronique de la première audition : J. V. Pandelescu, *Opera „Hamlet” de Pascal Bentoiu*, in *Muzica*, année XXII, n° 1 (230), janvier 1972, p. 29. L'interprétation dans le concert : Hamlet — le ténor Florin Diaconescu, Cphélie — la soprane Emilia Petrescu, autres interprètes : Maria

Slătinaru, Iulia Buciuceanu, Gheorghe Crăsnaru, Dionisie Konya, Eduard Tumageanian, Antoniu Nicolescu, Marcel Anghelescu. Le chœur de la Philharmonique dirigé par Vasile Pântea. L'orchestre de la Philharmonique, dirigé par Erich Bergel. À l'orgue — Josef Gerstenengst. L'opéra avait reçu le prix Guido Valcarengi, en 1970, à Rome. Voir Edgar Elian, „*Hamlet*”, par Pascal Bentoiu, in *Muzica*, année XXV, n° 1 (278), novembre, 1975, p. 16.

¹⁵ Edgar Elian, *op. cit.* Sélectionné des trois opéras ayant ce sujet (les deux autres appartiennent à Humphrey Searle et Sándor Szokolay) offerts à l'Opéra de Marseille pour être représentés, l'opéra de Pascal Bentoiu a été bien reçu par le public français, en 1974. Cf. Carola Eckart, *Marsilia. Opera românească „Hamlet”*, in *Muzica*, année XXIV, n° 8 (261), août 1974, p. 19.

¹⁶ Voir *Caietul program* ; apud : Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 69. « Un musicologue allemand, Diether de la Motte, a essayé il y a quelques années, une ingénieuse classification des rapports entre la musique et le mot. Il distingue, ainsi, d'après la vitesse de déroulement d'un ou d'autres des éléments, cinq catégories. Je les reproduis pour leur intérêt discutables : a) le récitatif sur un ton (le texte se consomme rapidement, en échange, la musique stationne) ; b) plusieurs syllabes sur un seul ton (le texte avance plus rapidement que la musique, c'est à lui qu'on accorde d'abord notre attention) ; c) la parité syllabon (les deux lignes se déroulent avec la même rapidité et nous sollicitent dans une égale mesure) ; d) plusieurs sons sur une seule syllabe (la musique avance plus rapidement que le texte et notre attention est concentrée surtout sur elle) ; e) la colorature (le texte a stationné sur une seule syllabe et la musique s'envole solitaire, en dessinant des arabesques dans l'espace sonore). La troisième modalité est celle typiquement wagnérienne. La seconde a été cultivée avec insistance par Debussy. D'où — dans les deux cas — le risque d'une certaine monotonie. L'opéra mozartien était parfait, entre autres, grâce au dosage harmonieux de toutes les modalités mentionnées. Le conflit mot-son est tout d'abord un conflit de prééminence » (*Ibidem*, p. 67–68).

¹⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹ La première audition a eu lieu dans le concert de la Radiotélévision, dimanche, le 31 octobre 1976. Solistes : Gheorghe Crăsnaru (Iona I), Florin Diaconescu (Iona II), Pompei Hărășteanu (Iona III). L'orchestre de studio de la Radiotélévision Roumaine dirigé par Ludovic Baci. Le chœur « Madrigal », dirigé par Marin Constantin. Dans la même interprétation, la Maison de disques Electrecord a édité un disque, en 1978.

²⁰ Anatol Vieru, *Iona*. — *Jona*. Opéra d'après la tragédie de Marin Sorescu — Oper nach der Tragödie von M. S. Gravures par M. C. Escher. — Stiche von ... Partition. — Partitur. Übersetzung von Klaus Kessler, București, Edit. Muzicală, 1980, 242 p.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² Marin Sorescu, *Iona*, dans le volume *Șteea muntelui de sare*, București, Carlea Românească, 1978, p. 6.

²³ Anatol Vieru, *Iona* ..., p. 35.

²⁴ Grigore Constantinescu, *Opera „Iona” de Anatol Vieru*, in *Muzica*, année XXVIII n° 12 (315), décembre 1978, p. 4.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁶ Première audition absolue dans le concert de l'Orchestre de Radiotélévision Roumaine, du 14 novembre 1978. Chef d'orchestre — Ludovic Baci : Interprètes : Oreste — Eduard Tumageanian, Électre

— Adina Iurașcu, Clytemnestre — Martha Kessler, Egisthe — Gheorghe Crăsnaru, Pylade — Vladimir Popescu-Devestel, les Esclaves (les Choéphores) — Eleonora Enăchescu, Rodica Lixandru, Angela Veștemeanu, Olga Csarvasi, Stela Hauler, groupe instrumental avec soliste au trombone — Alexandru Graur. Au cours du mois de juillet 1979, l'opéra a été interprété en trois spectacles au 33^e Festival d'Avignon, dans la mise en scène de Lucian Pintilie et dirigé par Boris Vinogradov. Distribution : Oreste — Jacques Eona, Électre — Anne Bartelloni, Clytemnestre — Zoila Munoz, Égisthe — Philippe Plât, Pylade — Ahmed Tayeb, les Choéphores — Mauricette Agnel, Nadine Donkhan, Anne Germain, Christiane Legrand, Nicole Oxombre (voir Iosif Sava, *Orestia II de Aurel Stroe la Avignon*, in *Muzica*, année XXIX, n° 11—12 (326—327), novembre-décembre 1979, p. 51.

²⁷ Eschyle, *Orestia*. En roumain par G. Murnu, dans le volume *Tragicii greci. Antologie*. Sur l'enveloppe : Eschyle, Sophocle, Euripide, *Tragedii antice grecești*. Étude introductive et commentaires par D. M. Pippidi, București, 1958 (« Clasicii literaturii universale »).

²⁸ Sujets d'opéras roumains, avec des librets propres ou en collaboration, ont été inspirés par d'autres thèmes antiques également : *Agamemnon*, par Dimitrie Cuclin, *Œdipe*, par Georges Enesco, *Ovide*, par Constantin C. Nottara (terminé par Wilhelm Berger), *Tristia*, par Theodor Grigoriu, *Zamolxis* et *Ulysses*, par Liviu Glodeanu. La musique de scène pour *Agamemnon* d'Eschyle a été écrite par Walter Parret (1841—1924), Charles-Hubert Parry (1848—1918), Hilding Rosenberg (n. 1892), Charles William (1855—1923), Max von Schillings (1868—1933); un opéra burlesque (partition et libret) a été écrit par Florimond Hervé, représenté à Paris, en 1859. La trilogie complète d'Eschyle a été mise sur musique par Felix Weingartner (première représentation à Drésde, en 1912), Alfred Ottokar Lorenz (1868—1939) et Darius Milhaud (*Orestie*, dans la traduction de Paul Claudel, comme suit : *Agamemnon*, 1913, *Les Choéphores*, 1915, *les Euménides*, 1917). Cf. Laffont-Bompiani, *op. cit.* (vol. 3), Paris, 1953, p. 634.

²⁹ Vasile Tomescu, „*Orestia II*” de Aurel Stroe, in *Muzica*, année XXIX, n° 1 (316), janvier 1979, p. 46.

³⁰ Laffont-Bompiani, *op. cit.* (vol. 3), 1953, p. 634.

³¹ Mihail Sebastian, *Caragiale in muzică*, in *Rampa*, le 31 octobre, 1953.

³² Pascal Benteoiu, *op. cit.*, p. 69.

³³ Octavian Lazăr Cosma, *Dramaturgia operei contemporane românești*: „*Amorul doctor*” de Pascal Benteoiu, in *Studii de muzicologie*, vol. XI, București, 1976, p. 60.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Pascal Benteoiu, *op. cit.*, p. 71—72.

³⁶ Octavian Lazăr Cosma, *Dramaturgia operei contemporane românești*: „*Hamlet*” de Pascal Benteoiu, in *Studii de muzicologie*, vol. XVI, București, 1981, p. 55.

³⁷ Anatol Vieru, *Iona* ..., p. 35.

³⁸ Voir, aussi, Grigore Constantinescu, *Opera „Iona”* de Anatol Vieru, in *Muzica*, année XXVIII, n° 12 (315), décembre 1978, p. 5.

³⁹ Iosif Sava, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ *Secolul XX*, n° 6—7, 1983, p. 27.

⁴¹ Paul Constantinescu, *Cum l-am văzut pe Caragiale in muzică*, in *Muzica*, année XIX, n° 6, juin 1969, p. 17—19.

⁴² Octavian Lazăr Cosma, *Dramaturgia operei contemporane românești*: „*Amorul doctor*” de Pascal Benteoiu, in *Studii de muzicologie*, vol. XI, București, 1976, p. 58; Grigore Constantinescu, *Opera „Amorul doctor”* de Pascal Benteoiu, in *Muzica*, année XVII, n° 2, février 1967.

⁴³ Pascal Benteoiu, le manuscrit de l'opéra « *Hamlet* », p. 8.

⁴⁴ Octavian Lazăr Cosma, *Dramaturgia operei contemporane românești*: „*Hamlet*” de Pascal Benteoiu ...

⁴⁵ Anatol Vieru, *Iona* ..., p. 34.

⁴⁶ Grigore Constantinescu, *Opera „Iona”* ..., p. 5.

⁴⁷ Fred Popovici, *Un model componistic original in muzica românească de azi. Structurile atemporalului și dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe*, in *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, 1980, p. 97.

1. *Repetitive music* — the most salient contemporary mould in which the iterative building principle is at work — emerged in the United States about the years 1960–64. A comprehensive examination of the conditions in which this idea was born and of its significance is entirely legitimate since repetitive music is a noteworthy event in the 20th century music; in this manner we can also identify the chain reactions through which something of remote origins can appear as entirely new.

2. During the 1945–55 decade, western avant-garde music was dominated by *serialism*. P. Boulez, K. Stockhausen and L. Nono would carry on the work of the “classics” A. Schoenberg, A. Berg and A. Webern in particular. I. Xénakis reacted to the inefficiency of the musical notation (extremely elaborate in *integral serialism* if referred to the somewhat depersonalized sonorous outcome) by incorporating chance procedures, in the so-called *stochastic music*; so, the composer could determine sets of sounds instead of just isolated sounds. Then, the Polish school (Lutoslawski, Penderecki, Sierocki, Gorecki a.o.) adopted an *aleatoric notation* to obtain an effect almost identical with Xénakis’, over an easier yet less controlled course (i.e. a music of *textures* and “*figured*” *cluster*). Once the *collective improvisation* was adopted, even before 1965, any intentional attempt at structural coherence could no longer be eschewed (since the actual structural coherence is governed by other laws); this would have drawn the composers’ attention to entirely distinct realms (*musical theatre*, *neo-folklorism* and then the “retro”-fashion). During this period, *electronic music* or *musique concrète* together with first attempts at *writing musical programs on computers* have so far brought nothing new in terms of the compositional process.

3. The American avant-garde — almost ignored in Europe before 1960 — had reached this stage much earlier owing to the activity of J. Cage, M. Feldman, E. Brown and C. Wolff, themselves followers of the bold ideas cherished by Ch. Ives. A certain neo-dadaist trend, which was actively supported by J. Cage — an advocate of the Zen doctrine and an outspoken adversary of serial and any Euro-

A STUDY OF MUSICAL ARCHETYPES (II) THE ITERATIVE BUILDING PRINCIPLE*

Corneliu Dan Georgescu

pean music (except for E. Satie’s), together with a concern for “democratization” of the composer’s art, have led to two bizarre, typically American solutions of musical performance: *fluxus-music* (a kind of absurd musical theatre) and *scratch-orchestra* (which brings together musicians and non-musicians, the latter performing at their best various accompaniment tunes or structures, ordinarily on percussion instruments). In this context, LaMonte Young takes up the idea of *concentrating on one action* that may be *indefinitely reiterated* and then prescribes *extremely long durations for some sounds*. The scratch-orchestra technique had already established rudimentary rhythmic-melodic structures repeated as an accompaniment, and so a piece like *In C* by Terry Riley (1964) was a natural outcome. In Riley’s work, a group of instrumentalists repeats continuously in the given order, but choosing the number of repetitions at one’s wish, fifty-three figures of some sounds in C major, cast at a quick frequency. The overall structure of the piece relieves in flexibility. This is the first *minimal-repetitive* work to break away with *informal music*. Beside LaMonte Young and Terry Riley one should mention Phil Glass and Steve Reich, the first of whom deals with an *additive* and/or *subtracting repetition* while the latter employs the *gradual process* or the *shifting*

phase process to introduce a kind of developing organization at the overall level. It was shortly later that this group of American composers revived in Europe the interest in the notion of minutely notated detail, rhythmic pulse, modal or tonal melodic figures, chord or even tonality. The new music — which “not only cuts down the sound-activity to an absolute (or absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused on an extremely fine definition” (15, ¹¹⁹) — does not in the least resemble the music from which it borrowed these data (actually, archetype structures of universal, a-historical value) as it sounds cool, mechanical, monotonous and obsessive. Conceived at first to be performed “in vivo” in concert halls and grasped by any audience as a composing process, it has later on become contiguous with jazz, pop music and some traditions outside Europe. The origins of repetitive music must be searched in serial music (several compositions by A. Webern), in C. Wolff’s music, in pre-Renaissance or extra-European musical traditions (with which the American composers have steadily cooperated one way or another) or in the challenging attitude *vis-à-vis* pseudo-musical anecdotes or the sentimentality of post-romantic music.

4. The *iterative building principle*, which assumes a hypertrophied form in contemporary repetitive music, has however co-existed, though of an ancillary order, with other modes of organization (e.g. well-balanced by the *progressive building principle*, its opposite) in the music of all times. Nevertheless, it has generally gone unnoticed. (This explains why in an examination of O. Messiaen’s work, which was drawn *ad litteram* from the bird’s song and cast into an exhausting repetitive-figure idiom, C. Samuel does not deem it necessary to note this aspects (19)). Serialism was an overt challenge of any kind of repetition or reprise and searched for “incessant newness”, for an open form. (This was the principal argument levelled by N. Ruwet against this “insufficiently articulated” idiom (18, ^{9,25})). With Debussy and — notwithstanding the differences in language — Stravinski, Bartók, Janáček a.o., repetition, which is often a duplication of an idea, springs from a coalescence with folk music. It

was Ruwet again who noticed that in Debussy’s music repetitions are intricately related with all the other aspects of his work, where the systematic duplication/non-duplication play is essential (as is also the symmetry/non-symmetry play) and can be seized only upon a minute examination of all the parameters or levels of the work of interest (18, ⁷⁵⁻⁹⁹). With Romantic composers (or their neo-romantic followers), repetition becomes a heaped-up (static or dynamic) tension whose origins go back to the developments of Beethoven’s sonata form. Working back through the history of music, one could quote numerous examples as “forerunners of repetitive music” (from Wagner and Liszt to Bach and Gabrieli, a.o.). The meaning of repetition is entirely different in Eric Satie’s *Vexations* for piano, in which a 52-beat passage is repeated very “softly and slowly” no less than 840 times. This piece, which has gone unnoticed for quite a long period, was performed as a *bizarerie* by two American pianists over 18 hours and the performers’ impressions referred to the continual refinement in the perception of some harmonic relations (15, ³²). Save for this anticipating exception in the American fashion, the iterative principle may be found at work throughout classical music, at the microstructural level, in the bar/anti-bar form (by virtue of this principle, a dialectic of duplication/non-duplication is established) or at the overall structural level (so as to allow for several formal figures based on the idea of reprise: *menuet* or *scherzo* with the *trio*, *lied*, *rondo* — some of which are indirectly taken from folklore, or in the *sonata*, *fugue*, *theme with variations*, etc.). Broadly speaking, the 19th ct. national schools or, before them, the (South)-East European folk music contributed much to the spread of those structures (e.g. the development of the 1st movement of Beethoven’s VIth “Pastoral” symphony or some parts of Brahms’ music rely on this source). The contact with the “exotic” folklore — under queerly idealized forms (as in *Rondo alla turca* of Mozart’s Sonata in A major) or under genuine instances (as was Debussy’s and Ravel’s contact with the extra-European folklore at the International Exhibition in Paris, 1899) (20, ¹⁶⁷) have always given new impetus to the concern for the “primitive” organizational forms of the musical material.

5. In traditional music outside Europe, repetition is essential. In Africa and South-America, rhythmically articulated obstinatos seem to be the grounds of the musical language itself. An ideal case of this kind is the Indonesian *gamelan*, where everything develops cyclically, repetitively (the overall duration is sequentially partitioned in a binary manner, each level being “tinged” by an instrument — usually of metalophone percussion — which returns thus periodically; Jaap Kunst called this procedure a *colotomic structure* and related it to the outlook on time and universe pertinent to the local mythologies) (12, ⁴⁴). Traditional Hindu or Arabian music are imbued with this principle, particularly in terms of ornamental melody; repetition proper is apparently the province of more primitive musical cultures or sacred music.

6. Romanian folk-music exhibits a variety of repetitive forms. Let us mention the pastoral repertory in general (especially the signals blown by alpenhorns), the sung *doina* and the instrumental *doina* in particular (where peculiar “iterative areas” follow the introductory part), several mourning songs from the Danubian plain, children’s folk music and shouts, dancing tunes of archaic form performed on instruments (especially those typologically akin to the *Briu* kind, pertinent to the Carpathian area, in which the iterative principle is at play through various units and micro-units in the entire piece) and, finally, the stanzaed patterns with or without a refrain (as are several ritual songs, Christmas carols or fixed-form tunes or dancing tunes).

7. A rigorous definition of repetition from the standpoint of gnoseology calls forth such notions as *identity/difference*, this pair of terms and the dialectical contradiction between them being inherent to the human abstracting capacity. Admitting the fairly intuitive nature of the notion of *identity* in mathematics (which underlies the definition of the number itself), we have to set the limits and the reference system against which we can deal with repetition proper. This is all the more necessary as we may easily come to recognize repetitions everywhere. (Following R. Jakobson, N. Ruwet shows that the musical syntax, much like the syntax of any coherent language, is inevitably founded on repetition or, more

precisely, on the *projection of equivalence relations along a syntagmatic axis*; generally speaking, repetition would be the *unifying factor of any device*) (18, ¹⁵). G. Rouget contends that repetition accounts for how we tailor the content upon recognition of a form (18, ¹¹¹). Repetition of some elements allows for the variation of others. Additionally, in music (i.e. *in time*) A is never identical to A but can only be so in a paradigmatic representation (18, ²⁹) since the second term, coming after the first, assumes another meaning (the first term in its turn gains back further meaning). A comparison of the *langue/parole* levels in linguistics — which represent the time reversible *versus* the time irreversible of a system thus viewed under a two-fold aspect (18, ¹⁸) — is illuminating for the case under examination.

8. The present approach to repetition will call attention to the following items: (1) *how far exact repetition is*; (2) *what are the structural levels for which repetition is pertinent* (sound, cell, motif, a.o., as this level induces the *rate of repetition*); (3) *the manner in which repetition is performed* (immediately following, by jump-loops, displacements, “representations”, etc.); (4) *its weight* (number of repetition); (5) *the semantic function* (a. harmonic, temporal background; b. an element of redundancy and, hence, the ground for the relation of formal syntactic equivalence; c. emphasising, tensional growth, reprise, etc.; d. cancelling the directional causal time). As repetition entails a choice, or the elimination of some elements in favour of others, a (6)th item would be concerned with the *qualities or requirements to be met by a musical object so as to become a subject for repetition*.

9. We note that the contemporary minimal-repetitive trend allows for the collocation of perceptible differences between cultural areas or between composers (which was sometimes impossible in post-serial or random music, in which a certain uniformity prevails). We can thus distinguish between the four founding composers (LaMonte Young, T. Riley, Ph. Glass and S. Reich) whose music could be cursorily defined as “obsession expressed by prolonged sounds or repetition”, “dynamic repetitions”, “additive-subtractive repetitions”, “gradual process” (these procedures have lately grown into *repetitive collages* and an intercourse with

musical cultures outside Europe) and the various styles of the European composers who have adopted — for good or just in passing — this procedure (e.g. K. Stockhausen, L. Ferrari, Z. Krauze, Th. Sikorski, etc.) and explore the musical expression against an expressionist background. This would do, let aside the particularly distinct personalities of the fore-runners (E. Satie, I. Stravinski, C. Orff, O. Messiaen).

10. In contemporary Romanian music, the concerns of such composers as L. Glodeanu, M. Moldovan, C. D. Georgescu, S. Niculescu, O. Nemesu, L. Alexandra (and also A. Stroe, E. Terenyi, H. P. Türk, S. Lerescu, M. Brumariu a.o.) could be briefly defined as a “folk-forged texture”, “ornamental repetition”, “repetition cycles”, “gradually introduced repetition in a evolutive context”, “inter-spanned additive-subtracting repetitions” and “repetitive harmonic figuration”. The openness of this building principle towards any musical structural level, together with the inherent integration of this music with the creation of the above-quoted composers, is all the more obvious if we note, for example, that the gradually introduced repetition by S. Niculescu entails a change of two distinctive syntactic categories (from polyphony or heterophony to homophony and monody).

11. An examination of the psychological effect of repetition allows us to regard it as a *peculiar form of rhythm or of symmetry, where the elements involved are identical*. One might even speak of the *elimination of any rhythm* by alleging, as O. Messiaen does, that a rhythmic music is rhythmic inasmuch as repetition, quadruple structure and equal partitions are avoided. The elimination of any “unexpected event” reinforces the *cadenced rhythm* and *simple periodicity*, which assume an incantatory value (given by the repetition of a word, figure or sonance) (10, ¹⁵⁸). However, as the perception of *position succession* (between like, hence confoundable, events), *duration* (by indefinite repetitions, whose number is beyond control), hence, of the notions of *order* and *causal chain* themselves are distorted or vanish, repetition induces a steady self-bereavement with respect to one’s expectancies. Once it is accepted as such, repetition brings about a certain *quasi-hypnotic state* (whence its ambient

therapeutical virtues) and so re-entangles with magic, ecstasy and mystical trance bred by Eastern sacred music. In this respect, A. Daniélou shows that certain melodic or rhythmic patterns of sounds are used to induce a state of trance in the Iranian dervish music, in the African music or in the tunes of some races in India, Indonesia, etc. (4, ⁹²). This effect also pervaded the pop, rock, underground or progressive music over the last decade as they all draw on the American repetitive music — be it mediatedly or straightforwardly. It was also Daniélou who stated that jazz, pop or beat music represent the drive-back of an entire civilization to a different value-range, towards the invisible yet real realm of the unconscious (5, ¹⁶).

12. Repetition is likewise linked to the static, linear, foreseeable nature of the musical discourse, its monotony, the absence of unexpected events, directivity and conventional dramaturgy, the lack of evolution proper, of temporal becoming or of some ordinarily perceptible reference points, of some “prospective landmarks” to guide in time (8, ¹⁵⁶). By repetition the laws of informational aesthetics seem to be contradicted (by virtue of these laws the relations among the frequencies of redundant or entropic function signs are optimal so as to score the maximum effect) (13, ^{103–104}). In the case of a *steady sound condition* (hence, repetition included), the subjects react no longer to the stimuli as the exaggerated repetition leads to inhibition and drowsiness (3, ³⁶). However, the question that comes up here is that of *musical signs*, i.e. of certain signs that induce a certain response in the human psyche. The optimal nature of aesthetic messages is not given by the maximum level of *statistical data* but by the *maximum impact level* (19, ²⁸). A. Moles, M. Bense show that one of the basic fashions in which we can diminish the complexity of a sign configuration (i.e. make it more readily graspable) is repetition: what was repeated can often be reconstructed and perceived in this manner alone. By reducing the quantity of aesthetic information in an ensemble of signs, redundancy can make the aesthetic information grow in compliance with a certain *style principle* (13, ^{167–170}). The aesthetic perception identifies *signals* and *basic signs*

— a repertory of sets whose likelihood to occur is subjective — and then the *assemblage laws* or *code laws* and subsequently *supersigns* (i.e. a normed sign organization of a lower level) (14, ¹⁴); thus, for instance, the *moiré-form* (an effect pertinent to *op-art*) is a supersign obtained from the coalescence of overlapping series of uniform elements (14, ¹²). In the case of repetitive music, we are also faced with a supersign and the forces called into play are contiguous to the *weak rhythmized energies* (like those at work in homeopathy).

Through repetition, the sign is charged with a particular, essential kind of energy, as if in a ritual, and, additionally, becomes isolated from the context and apparently outside the irreversible onflow of time. Repetition is the proclaimed symbolism of *Number One*, the principle of *Unicity* instead of duality or multiplicity in general. Repetition of a module wipes out space or time limits (1, ¹¹¹), whereas a sequential order (where the ordering principle is such that identical elements are added one after the other) causes the isolated element to lose its individuality (2, ¹⁸⁷). Deception, boredom and irritation are the first reaction of the unexperienced audience, who is only familiar with a continuously new information at a certain level. But gradually, a peculiar *state of conscience* seizes one: the *attention focuses on the detail*, in the *soft-focus area*, where the most refined details, relations and variations are identified. In the extremal case, the system of human perception itself determines the oscillating setting of identical signs (again as in *op-art*). This effect is no novelty: in the traditional modal Indian music, where droning is constantly held and modulation is absent, the attention is concentrated on several subtle nuances — and this is well-known to the American composers (16, ¹¹). Ockham's words "less means more" illustrates the increased concern, already about the fifties, for refined-perception effects, as a reaction against informal art (2, ¹⁷⁵⁻¹⁸³). Repetition postulates a re-generating anteriority and suggests the myth of the endless origins. The most rigorous repetition goes beyond identity: what is added turns what precedes into an always different quantity that is distinctly grasped in terms of quality. Repetition self-generates variation and becomes the background for diversified figures. There

exists an antinomy between remembrance and repetition which replaces the former; thus, the invasion of remembrances is forbidden by a unique-pulse motion throughout. Repetition brings about a narcissistic pleasure with respect to a noteworthy object which is kept independently of the outside world; it is an image of all that self-generates untiringly as in a perpetual motion. An approach to the erotic realm through a symbolic psycho-analytical insight is self-evident. Likewise, pulsation repeated, which cancels or hollows out all tension represents the path to death (17, ⁴²⁻⁴⁴). A comparative study of contemporary trends in fine arts and music seems generally promising; however, a mechanical approach to repetitive music and some fine-art procedures (i.e. *serial art*) would be oversimplifying since whereas in visual arts the faithful repetition of an ornamental motif may be thought of as pertaining to the ordinary procedure, contributing to the specific rhythm of a work, in music — a temporal art for which the newness of information seems to be essential — faithful repetition acts apparently against its temporal nature itself, in an attempt to demolish its fundamental dimension.

13. As the iterative building principle is the *most primitive form of order, control and system*, it is only natural that it is most frequently adopted throughout *aural cultures* (and in the aural aspects of notated music). Repetition and duplication in particular are essential in the first undertakings that make up the culture, and also in the beginning of articulated language in children (18, ⁷⁰⁻¹⁴).

14. It is not devoid of interest to show that repetition occurs under most varied forms in environmental reality (at the cosmic level: the motion of planets, satellites around the sun, etc.; at the level of the vegetal kingdom: the petals of flowers, the leaves of trees, etc.; at the level of the animal kingdom: the duplication, in terms of physiology, of some members, organs or the multiplication of others in compliance with the module-based principle; at the level of prelinguistic communication: signals, gestures and actions, or at the level of linguistic communication: the first words uttered by children, as analysed by R. Jakobson and B. Nettl (18, ⁷⁰).

15. Minimal music, in which the repetitive principle is entailed, is from the perspective of the year 1985 one of the most radical innovation of the 20th century, coming naturally after serialism and aleatoric music *to reconsider the archetypal bases of the art of sounds*. We note that initially serialism was solely concerned with the organization of the sound pitch (the melodic-harmonic structure) and aleatoric music is conducive to informal, music, whereas minimal music deals principally with musical syntax (with original solutions against the European context) and then makes a *systematic attempt to re-gain the control of the*

fundamental structures of music (by gradual experimentation of, search for and re-discovery of what is irreducible in it). This is all the more understandable if we consider the late "retro" fashion, which represents a bare withdrawal from the issue of the audience crisis which has imperilled modern European music for at least the past 6–7 decades.

16. The study of repetitive music is, no doubt, inconvenient at present, given the scarcity of pertinent surveys and the dearth of a sufficient reach to allow for a correct evaluation of its recent development versions or trends.

Notes

* Communication delivered at the scientific session of the Institute of the History of Arts, June 1984.

REFERENCES

The first figure in the quotation numbers refers to the author's name in alphabetical order, whereas the superscript indicates pages of the book.)

1. Anderson, Lawrence B., *Module: Mesure, structure, croissance et fonction*, in *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968 (New-York, 1966).
2. Barrett, Cyril, *Op Art*, Köln, 1974 (London, 1971).
3. Cezar, Corneliu, *Introducere în sonologie*, București, 1984.
4. Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*, Paris, 1967.
5. Daniélou, Alain, *Magie et Musique Pop*, in *The World of Music*, vol. XII, no. 2/1970, Mainz.
6. Ecco, Umberto, *Pensée structurale et pensée sérielle*, in *Musique en Jeu*, no. 5/1972, Paris.
7. Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*, Paris, 1953.
8. Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une "musique atemporelle"*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XVI/1979, București.
9. Ghyka, Matyla C., *Essai sur le rythme*, Paris, 1983.
10. Ghyka, Matyla C., *Numărul de aur. Vol. I. Retururile*, in Matyla C. Ghyka, *Estetica și teoria artei*, București, 1981 (Paris, 1931).
11. Mâche, François-Bernard, *Méthode linguistique et musicologie*, in *Musique en Jeu*, no. 5/1972, Paris.
12. Malm, William P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*, New-Jersey, 1977.
13. Mașek, Victor Ernest, *Artă și matematică*, București, 1972.
14. Moles, Abraham, *Artă și ordinator*, București, 1974 (Paris, 1971).
15. Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and beyond*, London, 1974.
16. Reich, Steve, *Writings about Music*, Halifax, New York, 1974.
17. Rossolato, Guy, *Répétitions*, in *Musique en Jeu*, no. 9/1972, Paris.
18. Ruwet, Nicolas, *Language, musique, poésie*, Paris, 1972.
19. Samuel, Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, 1969.
20. Stuckenschmidt, H. H., *La musique du XX-e siècle*, Paris, 1969.

Le cinéma est entré dans la vie des Bucarestois très tôt, au soir du 27 mai 1896, c'est-à-dire seulement cinq mois après qu'à Paris, au Grand Café du Boulevard des Italiens, les frères Lumière eussent inauguré le miracle des images engendrées par leur mystérieuse boîte noire. Sur les rives de la Dîmbovița les premiers films sont arrivés bien avant que dans d'autres capitales européennes¹. Hôte des premières projections bucarestaises ne pouvait être que le quotidien de langue française *l'Indépendance Roumaine*, dont le palais somptueux, à plusieurs étages, se dressait en plein cœur de la capitale, sur l'animée Calea Victoriei. La présence de cette gazette de langue française ici, aux portes des Balkans, dans l'unique pays latinophone de l'Est de l'Europe n'avait rien d'étonnant. Elle découlait par contre de précises raisons historiques : la Roumanie était entrée dans la sphère d'influence de la culture française dès le début du XIX^e siècle. Importés de l'Hexagone et repris par la génération des révolutionnaires roumains de 1848, les utopiques idéaux de liberté, égalité et fraternité de la Révolution de 1789, avaient entraîné à leur suite la façon de vivre à la française. L'aristocratie surtout, mais aussi la nouvelle classe en ascension, celle de la bourgeoisie, se sont rapidement mises à la page.

Dans le beau monde on ne se contentait pas de s'habiller à la française, on parlait aussi le français. La butade du grand écrivain Garabet Ibrăileanu — lequel vers 1900 allait dire que dans leurs immenses propriétés, entourées de forêts sauvages, les demoiselles des grandes familles ne savaient s'exprimer que de deux façons, ou bien dans la plus pure langue paysanne, ou bien dans la plus pure langue de Racine — avait du vrai. Rien d'étonnant donc qu'en pleine belle époque, Bucarest vivait le regard rivé sur Paris, fasciné par le faste culturel et les expérimentations artistiques de la ville lumière. Dans ce contexte, c'était tout naturel qu'on y reçoive les bras ouverts la plus récente des découvertes dues au génie français : le cinéma.

Programmé pour la soirée du 25 mai 1896, le spectacle inaugural s'est vu ajourné pour le lendemain, pour des raisons évidemment techniques. Hélas, le len-

PRÉSENCES FRANÇAISES DANS LE CINÉMA ROUMAIN, PRÉSENCES ROUMAINE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS DE 1895 À 1945

Manuela Cernat

demain aussi, au moment où les dames en grand tralala, arborant des toilettes mirobolantes et les messieurs en habit de soir, frétilaient d'impatience sur leurs fauteuils installés dans le somptueux salon, tendu de soie rouge, de *l'Indépendance Roumaine*, en attendant de voir « le spectacle magique, abracadabrant, le fameux appareil de photo vivante que tout Paris acclame », au moment donc où allait débiter la « phantasmagorie » de Monsieur Lumière... une panne d'électricité plongeait la ville dans la plus profonde des ténèbres ! L'incident avait de quoi sembler de mauvaise augure, même aux yeux de ceux peu enclins à la superstition. En fait, pendant plus d'un demi-siècle, le cinéma roumain allait devoir lutter désespérément avec la technique, les artistes ayant à subir les aléas de l'absence d'une véritable industrie autochtone. Pourtant, les débuts furent plus que prometteurs. Jusqu'à la première guerre mondiale, la production roumaine d'actualités, documentaires et films de fiction connut un véritable boom, s'assurant ainsi une place privilégiée, de leader dans la zone sud-est européenne.

Accueilli avec enthousiasme, comme partout ailleurs, le cinéma s'implanta rapidement dans la vie de la capitale et des grandes villes. Bientôt, d'un événement mondain réservé aux élites il devint un spectacle populaire pour les grandes foules qui prenaient d'assaut les salles. Quand

même, après quelques mois, l'intérêt du public commença à faiblir et ce furent de nouveau les managers de l'*Indépendance Roumaine* à en deviner les premiers les raisons, à comprendre que, las de regarder des paysages et des faits lointains, les spectateurs auraient bien aimé retrouver sur la toile de l'écran des réalités familières. On chercha donc, dare-dare, un opérateur qui puisse tourner des « vues roumaines » et on le trouva dans la personne du jeune photographe français Paul Menu. Né à Bucarest — fils d'un célèbre opticien français qui s'était installé en Roumanie vers 1870 en ouvrant une boutique sur la Calea Victoriei — à vingt ans Paul Menu avait déjà une réputation établie comme photographe (l'originel de ses admirables instantanés bucarestois figure dans la collection du Musée de la Photographie de New York) et il se trouvait, de plus, l'heureux possesseur de l'un des premières automobiles de Bucarest. Lorsqu'on lui proposa de s'ingénier dans la manipulation du dernier joujou technique du siècle, il accepta plein d'enthousiasme, sans se douter qu'il était en train d'entrer dans l'histoire du cinéma mondial comme pionnier absolu du cinéma roumain. Ses premières « vues », Paul Menu les filma au mois de mai 1897, un an après l'arrivée du cinéma en Roumanie. C'était à l'occasion de la parade officielle du 10 mai qui commémorait simultanément la Victoire de la guerre d'Indépendance contre les Turcs et le couronnement du roi Carol I^{er} de Hohenzolern. Paul Menu installa son appareil (de type Lumière) sur la Place de l'Université et filma les tribunes, le défilé, le Boulevard. Ensuite, il se faufila rapidement à travers la foule jusqu'à la Calea Victoriei pour immortaliser sur la pellicule *Leurs Majestés La Reine en carrosse et Le Roi à cheval, revenant au Palais escortés par l'Etat Majeur et par les Attachés Militaires étrangers* ². Nous avons cité ce titre in extenso, car cette actualité, reprise à l'époque par la Maison « Lumière » en vue d'être insérée dans son *Journal* se trouve être l'unique, entre les 18 sujets filmés par Menu, qui se soit gardée jusqu'à nos jours ³.

La première absolue des premières *vues roumaines* a eu lieu le 8 juin 1897, devant un public « high-life » — comme on disait à l'époque — qui se reconnut avec d'lice sur la toile de l'écran. « Les dames pous-

saient des cris de surprise, les messieurs s'apostrophaient les uns les autres avec de joyeux quolibets » ⁴. A part ces commentaires amusés et amusants, le choqué réaliste des images occasionna aux journalistes toute une série de considérations lucides sur les vertus du nouveau moyen d'expression. « Pour nous c'est une distraction — écrivait sous le pseudonyme „Claymour” Mișu Văcărescu, le premier critique roumain en titre — pour les générations futures ce sera un document incomparable, qui fera jaillir des larmes d'émotion tout en réveillant un monde d'idées (...). Combien bouleversés ne verra-t-on pas les gens d'aujourd'hui, vivants sur la toile, pourtant à jamais disparus. Étrange sensation, inconnue jusqu'à présent à l'humanité » ⁵.

Paul Menu semblait embarqué pour une longue croisée sur le bateau du nouvel art. Pourtant, pour des raisons restées mystérieuses, il laissa brusquement tout tomber. Bientôt, d'ailleurs, il allait rentrer en France. Trois quarts de siècle plus tard, Ion Cantacuzino, l'infatigable et regretté historien du cinéma roumain, retrouvait sa trace à Paris, grâce à l'aide de son collègue et homologue français Charles Ford. Une équipe de la Télévision Roumaine allait en profiter pour enregistrer une longue et émouvante interview. Paul Menu avait alors 99 ans, il était le dernier en vie des opérateurs de la génération Lumière. Devant le caméra, il allait dire, en pleurant d'émotion : « J'ai gardé de la Roumanie des souvenirs profonds et un amour sans bornes pour un peuple qui a énormément souffert à travers son histoire et qui a eu besoin de beaucoup de patience pour se relever... A la fin du XIX^e siècle Lumière apportait aux hommes le cinéma et l'espoir de mieux se connaître pour une meilleure existence ». Cher Paul Menu ! S'il vivait de nos jours, bien de ses espoirs seraient deçus...

Une année plus tard, son appareil fut acheté par le savant roumain Gheorghe Marinescu, titulaire de la chaire de neurologie de la Faculté de Médecine de Bucarest, déjà à l'époque reconnu comme l'une des sommités internationales dans son domaine. En travaillant longtemps à Paris, il avait ouvert bien des nouveaux chemins pour la neurologie. A présent, il s'appropriait à lier son nom aussi à l'histoire du cinéma, *en mettant pour la pre-*

mière fois au monde, l'image cinématographique au service de la recherche médicale⁶. Entre 1898 et 1901, l'équipe du professeur Gh. Marinescu allait réaliser dans le cadre de la clinique neurologique de l'hôpital Pantelimon de Bucarest, toute une série de films de recherche. Suivant son exemple, bientôt on vit éclore une véritable école roumaine de recherche par l'intermédiaire du cinéma. Quelques années plus tard, à Paris, le professeur Ioan Athanasiu, l'un des proches collaborateurs de Marey, allait breveter le procédé de la microcinématographie, tandis que son compatriote, le professeur Constantin Levaditti tournait pour l'Institut Pasteur bon nombre de film médicaux. (Entre autres, en 1910 il réalisait, en compagnie de Mutermilch et de Jean Commandon, *Le mécanisme de la fagocitose*). D'un « gadget » assez simpliste qu'il était à la fin du siècle passé, grâce à l'intuition du roumain Gh. Marinescu, l'appareil inventé par Lumière avait acquis une utilité pratique pour le bien de l'humanité.

Entre temps le cinéma, le vrai, suivait en tant que spectacle son chemin de miroir aux alouettes. Tout au long de la première décennie du nouveau siècle, les salles de cinéma pullulent, surgissant comme des champignons après la pluie, en même temps que s'installent à Bucarest les succursales de deux des grandes maisons françaises, « Pathé-Frères » et « Gaumont ». Inaugurée en 1908, la représentation « Pathé-Frères » devait couvrir « tout l'Orient ». Le 19 octobre 1909, son correspondant sur place, le chevalier Hugues d'Eywou, consacrait un reportage au *Vol de Blériot à Bucarest*, où l'on peut voir, à côté du fameux aviateur, maintes personnalités politiques roumaines du temps.

En 1910, les spectateurs roumains eurent l'agréable surprise de découvrir sur les écrans des actualités tournées par la première maison de production autochtone : « Carmen Sylva ». Travaillant en tandem, ses promoteurs Gh. Ionescu et Constantin T. Theodorescu (ce dernier allait fonder quelques mois après sa propre maison « Romania film »), se spécialisèrent en reportages et documentaires, se partageant à l'amiable le marché avec les représentances locales des maisons françaises.

En 1911, naissait à Bucarest le premier film roumain de fiction *Amour fatal*. Son

auteur, Grigore Brezeanu, était un jeune acteur de 19 ans, lequel affublé par le sort d'une horrible bosse et ne pouvant donc espérer d'égaliser la carrière de son père Ion Brezeanu l'un des plus grands acteurs du Théâtre National de Bucarest, avait eu l'heureuse inspiration de diriger ses dons artistiques vers le cinéma. Il se trouva bientôt au cœur d'une orageuse polémique de nature esthétique. Il avait tourné quelques séquences pour la féerie théâtrale *Înșir'le Mărgărite* (un conte de fées de Victor Eftimiu) qu'on avait monté sur la scène du National bucarestois. Ces séquences visualisaient ce que, raconté par les divers personnages de la pièce était censé se passer en dehors de la scène, complétant ainsi le déroulement de l'action. Les esthètes s'écrièrent horrifiés par cette blasphémie, la présence du cinéma sous la coupole du Théâtre National étant regardée comme un signe de décadence. Par contre, les partisans du progrès saluèrent l'initiative. Bref, le scandale fut à l'avantage du jeune Grigore Brezeanu dont la notoriété en tant que metteur en scène de cinéma était acquise. En 1912, soutenu par le producteur Leon Popescu, il se lança dans un projet d'envergure, l'épopée historique *Independența României* (L'Indépendance Roumaine), une évocation monumentale et pourtant minutieuse de la guerre de 1877, tournée avec la contribution de toute la troupe du Théâtre National et celle du Ministère de l'Armée qui fournit une figuration de 80 000 soldats. Parmi ces derniers s'en trouvèrent aussi des vétérans de la dite guerre lesquels avaient retiré de leur caissons leurs vieux uniformes, les avaient secoués de poussière et des traces de sang séché et les avaient revêtus pour revivre devant la caméra les instants glorieux d'un passé si proche, devenu déjà Histoire. *L'indépendance Roumaine* fut aussi la première co-production roumaino-française, car son producteur, Leon Popescu, fit venir spécialement de Paris, sous contrat, le chef opérateur Franck Daniau et il conclut un accord avec les studios français pour que tous les travaux de laboratoire, y compris le montage et le tirage des copies, soient réalisés à Paris. Le film, un long métrage de deux heures et demie, fut présenté à Paris en 1912, étant reçu élogieusement par la presse française. *Le Figaro* le considéra « une pro-

duction ébahissante, qui fera date dans le cinéma »⁷, tandis que *Ciné-Journal* l'apprécia comme « une œuvre gigantesque, sans précédent, qui fait honneur aux artistes roumains »⁸.

Une vingtaine d'années plus tard, une des très jeunes comédiennes qui avait débuté dans *L'Indépendance Roumaine*, Elvira Popescu, allait devenir l'étoile choyée de la scène et du film français. En 1912, pour ses premiers pas au cinéma on ne lui avait offert que le rôle, modeste, d'une infirmière dans un hôpital militaire de campagne.

C'était justement l'époque où plusieurs acteurs roumains de théâtre étaient en train de faire une très belle carrière dans les studios parisiens. Attirés par les perspectives culturelles du nouvel art qui promettait en même temps d'offrir un rayonnement universel à leur forte personnalité artistique, quelques-uns des plus applaudis comédiens roumains n'avaient pas hésité à désertier temporairement les planches pour vivre la toute fraîche et merveilleuse expérience du cinéma. Où ? Naturellement à Paris, pour l'instant Mecque encore incontestée du nouvel culte des images.

A 39 ans, Edouard de Max faisait ses débuts au cinéma sous le patronage illustre du « Film d'Art », ayant pour partenaire dans *La Tosca* d'André Calmette, la grande Sarah Bernhardt, qu'il allait retrouver bientôt pour un *Hamlet*. Par la suite, il allait collaborer, entre autres, avec Abel Gance auquel il offrit son aide financière pour la réalisation du film *Le masque d'horreur*⁹. Par un curieux détour du sort, cet acteur qui fit ses premiers pas au cinéma, par le truchement d'œuvres à démarche culturelle, en y jouant des rôles empruntés au grand répertoire classique (*Macbeth*, *Tosca*, *Athalie*, *Hamlet*, *Polyeucte*, etc.) finit par connaître le gloire grâce à des films de cape et d'épée ou d'action, destinés au grand public : *Les trois mousquetaires* (1912), *Un mauvais garçon* (1922), *Vingt ans après*, par Henri Diamant Berger.

Beaucoup moins âgée que lui, Maria Ventura n'avait que 23 ans lorsque, en 1909, Victorien Jasset lui confia un rôle principal dans *Le roman d'un jeune homme riche* (film produit par L'Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques). Sa carrière cinématographique, bien que

plus brève, s'avéra néanmoins brillante. Entre 1909 et 1916 elle fut l'héroïne de nombreuses mélodrames, y compris, en 1912, une version des *Misérables* (signée par Albert Capellani), où elle donnait la réplique à Mistinguett. Rentrée en Roumanie pendant la guerre, pour un rôle bien plus noble que tous ceux qu'elle avait assumés jusque là, celui d'infirmière dans les hôpitaux de campagne où elle soigna les blessés avec un dévouement exemplaire, une fois la paix établie elle retourna à Paris. Mais cette fois-ci les portes des studios ne s'ouvrirent plus devant elle. Dorénavant Maria Ventura allait se dédier exclusivement au théâtre, en tant que sociétaire de la Comédie Française où elle sut se tailler un beau prestige aux côtés de ses compatriotes Edouard De Max et Jean Yonnell. Ce dernier, le plus jeune des trois, vint les rejoindre en France en 1912, à l'âge de 21 ans, se lançant dans le cinéma par le film *Toinon la ruine* d'Alexandre Devarennes. Jusqu'à l'avènement du parlant il ne tourna pas beaucoup, pourtant il se fit remarquer. En 1917 il joua à côté de Harry Baur dans *Strauss et Cie* d'Abel Gance et en 1912 et 1923 sa présence dans le rôle d'Artagnan dans *Les trois Mousquetaires* suivi de *Vingt ans après* lui gagna les éloges unanimes de la presse et les faveurs du grand public. Il fut aussi un des heureux élus qui surpassèrent sans aucune difficulté le dangereux cap du parlant. Entre 1932 et 1961, il allait figurer au générique d'une trentaine de films signés par Léon Poirrier, Jean Delaunoy, Julien Duvivier, Pierre Gaspard Huit, etc.

Après la guerre, sur les pas de De Max, Ventura et Yonnell, une seconde et bien plus fournie vague d'acteurs roumains déferla sur Paris : Genica Missirio, Mihai Florescu, Jany Holt, Alice Cocea, Alexandre Mihalesco, Genica Atanasiu, Pola Illery et, bien sûr, Elvira Popescu, mais aussi Marcel Lupovici, Nela Saru, Florica Alexandrescu, Constantin Lungeanu, Brândușa Grozăvescu, Felicia Orăscu, Marieta de Romany, et bien d'autres. La situation déplorable du cinéma roumain d'après-guerre se trouvait à l'origine de ce véritable exode. Anéantie par la guerre, l'industrie du cinéma roumain allait se relever bien péniblement, mieux dit elle allait claudiquer jusqu'à la fin des années trente quand l'État allait enfin se décider à la soutenir financièrement. Il était donc

normal que les jeunes et ambitieux acteurs cherchent du travail là où l'on faisait des films et là où leur formation culturelle, de type français, leur facilitait l'intégration. Parfois le hasard attira aussi vers le mirage du cinéma des Roumains se trouvant à Paris pour parfaire leur savoir en vue de professions « sérieuses ». Ce fut le cas de l'étudiant en droit Genica Missirio (Eugen Misirliu), dont le physique hors de pair attira le regard de Léon Poirier¹⁰ qui lui offrit un bout de rôle dans *Le Penseur* (1919). Ce fut là le début d'une éblouissante ascension. Son charme de jeune premier valut à Missirio l'amour des foules au point qu'un sondage organisé en 1922 par la revue *Cinéa-Ciné* le classait à la tête des préférences du public, bien avant des stars de renom tels que Rudolf Valentino ou Douglas Fairbanks¹¹. Hélas, c'était l'époque où la gloire s'évanouissait aussi rapidement que la mémoire des rêves. Après avoir collaboré à des films aujourd'hui célèbres tels *L'Atlantide* de Jacques Feyder, *L'Affiche* de Jean Epstein ou *Napoléon* d'Abel Gance (il y campait le rôle de Murat), Genica Missirio allait être bien vite oublié, tel maintes vedettes sacrifiées en route par le nouvel art.

La chance a voulu pourtant que certains des représentants de cette seconde vague d'acteurs roumains venus en France aient participé à la réalisation de quelques chefs-d'œuvres, retenus pour toujours par les archives sentimentales du septième art. Alexandre Mihalesco par exemple eut le privilège de jouer un rôle principal (celui du Juge), dans un des joyaux incontestés du cinéma mondial, *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, travaillant par la suite avec des cinéastes français de taille, dont Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Marcel Pagnol. Sa maîtrise professionnelle et l'étendue de ses connaissances assurèrent plus tard le succès de l'école pour l'enseignement Théâtral et Cinématographique qu'il ouvrit à Paris en 1937.

Dans une récente anthologie du cinéma français, imprimée sur vidéo-cassettes par la Télévision française, l'épisode dédié à Jean Grémillon offre la possibilité de retrouver la beauté fruste de l'ardente Genica Athanasiou (Ioana Athanasiu) protagoniste de *Gardien de phare*, laquelle, liée par une passionnée amitié à Antonin

Artaud, compta parmi les égeries du mouvement avantgardiste, jouant entre autres dans *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac. Dans la même anthologie, on peut voir Pola Illery (Paula Iliescu), vedette de René Clair qui lui fit jouer le rôle principal dans *Sous les toits de Paris* et *Quatorze Juillet*. Et, tout le long de l'anthologie brille, en vrai leitmotiv, des années '30-'40, le sourire éclatant et l'accent inimitable d'Elvire Popesco laquelle fit son entrée aux studios parisiens assez tard, en 1931, donc en plein avènement du sonore. Sachant tourner à son avantage sa façon tellement danubienne de rouler les r elle a traversé avec aplomb l'histoire du cinéma français depuis *Ma cousine de Varsovie* de Carmine Gallone jusqu'à *Plein soleil* de René Clément, en passant par l'*Austerlitz* d'Abel Gance où elle campait avec force le personnage de la mère de Napoléon, Letizia Ramolino.

Mais revenons en 1912 au temps de *L'Indépendance Roumaine*, le film qui avait découvert le visage d'Elvire Popesco. Incité par son immense portée, tant sur le marché national que sur celui international, son producteur Leon Popescu décida de fonder une maison de production intitulée, d'après un célèbre modèle français, « Le Film d'Art Leon Popescu ». Directeur du Théâtre Lyrique de Bucarest et richissime propriétaire de terres, Leon Popescu voyait, avec raison, les choses en grand. Pour ne plus dépendre des laboratoires parisiens, il mit sur pied un propre laboratoire à Bucarest, pour lequel il embaucha un deuxième opérateur français, Alfred Chagny. Entre temps, le nombre des maisons de production autochtones avait augmenté. En 1914 on en comptait presque une douzaine. En cette même année, paraissait à Bucarest la revue bilingue roumano-française *Viata Cinematografică* (La vie cinématographique), destinée à couvrir aussi les Balkans. Hélas, cet essor allait être brutalement stoppé par le grondement de la guerre. En 1916, une actualité annonçait au monde que *La Roumanie entre en guerre du côté de la civilisation et de l'Antante*. Durant trois longues années, grâce aux héroïques efforts des opérateurs du « Service Cinématographique de l'Armée Roumaine » (organisé d'après le modèle offert par son homologue français) on a enregistré pour la postérité plus de 20 000 m de pellicule dont la valeur documentaire est

inestimable. Parmi ceux qui, durant cette épouvantable période donnèrent un fraternel coup de main aux cinéastes militaires roumains, on doit mentionner le nom du Français Georges Ercole, envoyé spécial du Service Foto-Cinématographique de l'Armée Française. En quittant la Roumanie, après un séjour de plusieurs mois, il fit don de tous ses appareils à ses collègues roumains, ce qui, par les temps qui couraient, représentait un cadeau royal.

Il faut dire que la guerre avait porté un rude coup à l'industrie du film roumain, coup dont elle n'allait jamais se remettre tout à fait (du moins jusque dans les années '50), car la grosse finance hésitait de se lancer dans une entreprise qui lui semblait assez risquée et le gouvernement ne se montrait guère intéressé de subventionner une production nationale. Cela fait que, après la guerre, nos cinéastes durent se débrouiller à qui mieux, mieux, avec des moyens de fortune. Malgré cela, durant les années '20, on fit beaucoup de comédies et surtout de drames passionnels, pour ne plus compter les actualités et les documentaires de tout genre. En 1924, Constantin Tănase, célèbre acteur comique et couplétiste, propriétaire du non moins célèbre Théâtre de variétés « Cărbuș », de Bucarest eut une idée astucieuse : bientôt sur la scène de son théâtre allait se produire en tant qu'invité, le fameux comique français Prince Rigadin. Sautant sur l'occasion, Tănase entreprit de tourner un court métrage burlesque, en vue de le projeter en guise de prélude au récital soutenu par Rigadin. Malheureusement, le film (perdu) *Les aventures du voyage de Rigadin depuis Paris jusqu'à Bucarest* (Peripețiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la București) comprenait au moins quatre épisodes : le départ de Paris, les mésaventures du voyage, la traversée de la ville pétrolière de Ploiești et enfin, l'arrivée à Bucarest — depuis la descente du train, à la Gare du Nord, jusqu'à l'entrée en scène de la vedette poursuivie par ses admirateurs.

Une année plus tard, en 1925, la beauté des sites roumains incitait le cinéaste Marcel Silver d'y tourner les extérieurs pour sa romantique histoire d'amour *La Ronde de Nuit* (d'après un scénario de Pierre Benoit), avec Suzanne Bianchetti comme protagoniste. Entre autres, on filma au château de Bran, dans les villes de Sighișoara, d'Oradea et de Brașov.

Dans cette dernière, à la demande expresse des réalisateurs, on y reconstitua la traditionnelle et somptueuse procession, en costumes folkloriques, laquelle, selon la tradition locale avait lieu le troisième jour de Pâques, quand les membres de la société « Junii » (Les Jeunes) de Brașov traversaient la ville, en une sorte de joyeux carnaval. Deux ans plus tard, en 1927, Roger Goupillières tournait en Roumanie — à Bucarest, sur la pittoresque île danubienne d'Ada-Kaleh et dans la région de la Dobrogea, une partie des extérieurs pour son film d'aventures orientales *Jalma la double*, d'après le roman homonyme de Paul d'Ivry. Le rôle de Jalma avait été confié à la jeune et jolie actrice roumaine, Brândușa Grozăvescu, laquelle avait amorcé une carrière bien promettante dans les studios parisiens, en travaillant sous la direction de cinéastes tels que Charles Delac, Marcel Vandal Germaine Dulac. Elle n'allait pourtant pas surmonter l'épreuve du sonore. Diffusé en Roumanie sous le titre *Abdul Hamid, sultanul roșu* (Abdoul Hamid, le sultan rouge), *Jalma la double* fut accueilli avec une sympathie bienveillante, due surtout « au plaisir que la réussite de notre charmante compatriote a procuré »¹² au public, ainsi que nous pouvons lire dans la revue *Cinema*.

Cette même année 1927, sur les écrans roumains sortait *Drumul iertării* (Le chemin du pardon), ambitieuse « version » roumaine du film français *Le calvaire* écrit et réalisé par Fernand Gabriel Rosca. Le sujet de la version originale — sombre étude psychologique — emmenait le héros principal en Roumanie : un pêcheur breton ayant tué par accident sa femme s'enfuit de son pays, échoue dans un asile de nuit en Roumanie, d'où il est sauvé par un philanthrope roumain, revient en France, subit une blessure, perd la mémoire et ne la retrouve miraculeusement que lors d'un pèlerinage à Lourdes. La version roumaine fut dirigée par Fernand Gabriel Rosca et par le jeune acteur roumain Ion Niculescu Brună. Ce dernier avait passé deux années à Paris (1923—1924) en fréquentant les milieux cinématographiques. Ayant fait de la figuration pour les studios « Pathé » et « Albatros », il eut la chance de connaître Jean Epstein auprès duquel il commença à faire son apprentissage de cinéaste. Rentré au pays, il avait tourné déjà, comme acteur, dans

plusieurs films, lorsque Rosca lui demanda d'assumer la mise en scène des séquences roumaines pour son *Calvaire*, séquences filmées par un de nos meilleurs opérateurs du temps, Tudor Posmantir, lequel assura aussi les travaux de laboratoire. Le « cast » mixte, comprenait des acteurs roumains et français. Les personnages du philanthrope roumain et celui de sa femme étaient interprétés par deux étoiles de première grandeur du théâtre et du cinéma roumain, Ronald Bulfinski et Maria Ciucurescu, tandis que le cinéaste Fernand Gabriel Rosca s'était réservé le rôle principal celui du pêcheur Jean Bernard. Sorti en première à Bucarest le 30 novembre 1927, *Drumul iertării* fut considéré « un bon film qui remplit les salles »¹³. Il avait en tout cas consacré comme metteur en scène de cinéma le jeune Ion Niculescu Brună. Son talent, mûri par les enseignements de Jean Epstein aurait pu lui assurer une carrière brillante, ainsi que témoigne son film suivant *Ecaterina Teodoroiu*, émouvante évocation d'une figure devenue légendaire du temps de la Grande Guerre : une jeune paysanne, première femme enrolée volontaire dans les rangs de l'Armée Roumaine et première à être promue lieutenant, peu de temps avant de tomber héroïquement en première ligne. Sans aucun doute Ion Niculescu-Brună avait la vocation du cinéma. Pourtant, devant les difficultés qu'on devait affronter en Roumanie pour faire ce métier, il préféra se consacrer au théâtre.

D'autres, plus têtus, persévérèrent, malgré le fait qu'à la pauvreté de leurs finances s'ajoutait le manque de confiance de la part des cercles officiels. En 1931, par exemple, lorsque la Direction de la Presse, organisme officiel de propagande du Conseil des Ministres prit l'initiative d'une coproduction franco-roumaine pour le film *Roumanie terre d'amour*, on ne fit pas appel aux services des professionnels roumains, bien que tout récemment deux d'entre eux, Ion Sahighian et Jean Mihail eussent remporté de notables succès en tournant chacun, en location, dans les studios de Vienne, deux films hautement élogiés par la presse internationale, y compris par celle française¹⁴. Ni même pour le scénario—classique histoire de la paysanne au cœur pur séduite par un cynique citadin—on ne fit appel à un des grands écrivains roumains, en préférant les services de l'épouse du produc-

teur délégué par « Gaumont—Franco—Film—Aubert », laquelle se trouvait être de profession... chirurgien dentiste. La mise en scène fut confiée à Camille de Morhlon, la distribution comprenant du côté français la belle Renée Veller, Suzy Pierson, Pierre Nay et Raymond. Quant à l'opérateur en chef, le choix tomba sur un jeune technicien français de talent, Jean Dreville, future célébrité internationale. Diffusé par « Gaumont », *Roumanie terre d'amour* sortit à Paris en Juin 1931 étant reçu avec une évidente fraîcheur par les critiques, malgré les effets de bravoure dus à la caméra inspirée de Jean Dreville. Le *Figaro* surtout se montra impitoyable : « Roumanie, le "Figaro" qui t'aime, le Figaro qui fut toujours le messager enflammé des amitiés françaises, de la Roumanie, pays de l'amitié, le "Figaro" te demande pardon au nom du cinéma de sa patrie »¹⁵. La sévérité d'un pareil jugement nous semble aujourd'hui quelque peu excessive. *Roumanie terre d'amour* était certes loin du chef-d'œuvre. Pourtant, rapporté à la production moyenne du temps, ce n'était pas le pire mélodrame qu'on pouvait voir à l'époque. On y trouve par exemple quelques très belles séquences, notamment un véritable ciné-poème sur les sondes pétrolières, sorte d'hymne de l'industrialisation, filmé et surtout monté hardiment, dans le plus pur style du symphonisme géométrisant de Walter Ruttmann. Bien d'autres moments tel celui de l'incendie de la sonde sont vraiment réussis.

Deux ans plus tard, un autre « star » français, Anabella, revêtait le costume typique des paysannes roumaines pour tourner en Transylvanie, sous la direction du metteur en scène roumain Jean Mihail, les quelques séquences roumaines du film *Marie*, une réalisation multi-nationale (produite par « Osso—Film » de Paris, « Hunnia—Film », de Budapest et par la maison roumaine « Standard—Film » d'Arad), tournée en plusieurs versions par Paul Fejos.

Entre temps, sur le ciel artistique de Paris montait en flèche l'étoile d'un jeune cinéaste roumain, Jean Georgescu. Il était parti de Bucarest en 1929, alors que malgré ses 25 ans il était déjà un nom bien connu et apprécié tant par le grand public que par la critique. Ayant débuté en 1923 comme figurant dans *Tigăn-*

cuşa de la iatac, dont une des protagonistes était Elvire Popesco, il avait réalisé un an plus tard, lorsqu'il avait accompli à peine 20 ans, une charmante comédie *Milionar pentru o zi* (Millionnaire pour un seul jour). Ce véritable film d'auteur qu'il avait écrit, mis en scène et interprété avait été accueilli avec enthousiasme par l'unanimité de la presse malgré le fait qu'il avait du affronter une rude concurrence, ayant été programmé dans le cadre d'un spectacle coupé, aux côtés de quatre courts métrages signés par... Charlot, Ziggott, Fatty et Fratellini. Tenir tête avec succès à pareille compagnie et, de plus, se faire remarquer, s'était là un tour de force d'autant plus épatant quand on pense qu'il s'agissait d'une *opera prima*. Doué d'un physique agréable — un visage rond et poupin au large sourire généreux — Georgesco était un bon acteur et surtout il avait le sens du gag visuel. En cette même année 1924, le public roumain le retrouvait comme irrésistible protagoniste de la comédie de long-métrage *Năbădăile Cleopatrei* (Les folies de Cléopâtre) réalisé par un jeune mais déjà connu metteur en scène de théâtre, Ion Şahighian. Si ces deux films se sont, hélas, perdus par contre *Maiorul Mura* (Le Majeur Mura), tourné en 1927 par Ion Timuş d'après un scénario de Georgesco, lequel y campait aussi un des rôles principaux, existe, nous permettant de comprendre *de visu* le secret du succès de celui qui, aujourd'hui doyen octogénaire des cinéastes roumains, sut rester pour presque un demi-siècle, le maître incontesté de la comédie roumaine. En tant qu'acteur, ce secret résidait dans le réalisme et l'extrême simplicité du jeu, dépouillé de tout artifice et pour cela même très moderne encore de nos jours. Et bien que la mise en scène de *Maiorul Mura* porte la signature de Ion Timuş, de profession avocat et, à ses heures perdues, écrivain, il est bien évident que le film reflète dans son ensemble le style et la personnalité de Georgesco qui, de plus, en assura le montage.

Il semble pourtant que le jeune comédien était conscient d'avoir à parfaire ses connaissances en matière. En 1929, après avoir été auparavant protagoniste de la comédie de court-métrage *Aşa e viaţa* (C'est la vie), due à son compatriote Marin Iorda, Jean Georgescu plia bagages et partit pour Paris, en em-

portant sous le bras les boîtes de son premier film. Beaucoup de ses compatriotes avaient pris le même chemin avec l'espoir de conquérir la gloire et la célébrité. Il allait être le seul à y réussir. Seul dans un pays étranger, avec comme unique capital son talent, sans pistons dans un métier tellement enclin aux manœuvres de coulisses, le jeune roumain allait gravir rapidement les échelons de la hiérarchie dans les studios parisiens depuis celui de simple figurant à celui de gagman, de scénariste et en fin, de réalisateur. Le fait est d'autant plus remarquable vu qu'en Roumanie il n'avait tourné que des films muets. Arrivant à Paris en plein essor du parlant, il réussit à adapter sans encombre sa vision cinématographique aux nouvelles lois esthétiques du parlant, malgré le fait que de tous les genres, celui à souffrir sans doute le plus les effets de cette révolution fut précisément le genre comique. Gagman ingénieux à l'époque du muet, Georgesco su plier sa fantaisie selon les exigences du slapstick sonore.

En 1933 Jean Georgesco tournait un film, *La miniature*, pour lequel il avait aussi écrit le scénario, tiré d'un récit de Georges Bernanos. Deux ans plus tard, Christian Jacques lui demandait d'écrire le scénario d'une comédie *Ça colle*, avec Fernandel comme protagoniste. (La musique du film fut signée par le compositeur roumain Francis Chagrin lequel, après avoir travaillé en France entre 1932 et 1936, partit pour l'Angleterre où il devient bientôt célèbre. A la même époque débütait dans le cinéma français un autre musicien né en Roumanie, Marcel Mihailevici, un des futurs grands noms de la musique française d'avant-garde. Il collabora à quelques documentaires de Jean Tedesco — *Magie du fer blanc* — 1935 — et *Le siècle de l'acier* — 1940 — et aussi au long métrage de Jean Stelli: *Route sans issue* — 1947).

A ce moment-là, Fernandel était déjà un des grands favoris du public français. Depuis son triomphe dans *Le rosier de Madame Husson*, chacune de ses apparitions était saluée par des tonnerres d'applaudissements. Avoir donc écrit un scénario pour une pareille célébrité, c'était là la meilleure carte de visite pour Jean Georgesco qui venait d'avoir 31 ans. Bientôt SAFO (Société Artistique des Films Orion) lui offrait la réalisa-

tion de la spirituelle comédie de long-métrage *L'heureuse aventure*, écrite par André Aubergé : parachutés au plein cœur de la brousse à la suite d'un accident d'avion, les rescapés trouvent là, loin des loisirs du monde « civilisé », les valeurs fondamentales de l'existence ; une fois réintégrés à la société, ils se retrouvent bientôt empoisonnés moralement par le « stress » et, d'un commun accord, ils retournent à la brousse. Devant la porte de l'avion qui les emmènera vers leur El Dorado, le personnage principal se retourne pour s'adresser directement aux spectateurs : « Vous qui restez, bonne chance... ».

Impeccablement joué par une équipe de vedettes de premier ordre telles qu'Alcover, la blonde Tania Fedor, la pétulante Simone Deguise, l'irrésistible Charrette, François Rozet, Daniel Mendaille et last but not least, une très célèbre étoile du music-hall, Randal, lequel — bien qu'à sa première expérience cinématographique, allait faire fureur dans le rôle principal, celui d'un pasteur anglais, *L'heureuse aventure* sortit en première à Paris, le 6 Juin 1935, sur les Champs Elysées, accueilli avec des exclamations d'enthousiasme par l'unanimité de la presse.

« Que voilà vraiment une heureuse aventure — écrivit *La cinématographie française* — traitée avec humour et légèreté, où la fantaisie empiète sur le rêve, où le spectateur a constamment l'impression de découvrir un monde nouveau, riche en imprévu et gaîté. Les réalisateurs ont voulu sortir des sentiers battus : ils ont pleinement réussi une œuvre de finesse, directe, et qui plaira à tous les publics en même temps qu'elle les charmera ».

Revu de nos jours *, le film de Georgesco n'a rien perdu de ses attraits. Un humour tendre, un parfait équilibre du ton, une mise en scène intelligente, exploitant au maximum les possibilités des décors exigus, un montage habile, l'utilisation fréquente du plan séquence grâce à la mobilité de la caméra, ce sont tout autant de qualités qui s'imposent à première vue, de même que le choix des acteurs et la science de les mettre en valeur. Pas une fausse note, pas un geste de trop. De plus, par son ironie, par ses connotations socio-morales, *L'heureuse aventure* reste, après voilà bien plus d'un demi-siècle, un film d'une brûlante actualité !

Le jeune parti des rives de la Dimbovița le cœur plein de rêves et les poches vides avait réussi à faire connaître son nom aussi sur les rives de la Seine. On lui prédisait une belle carrière. Etourdi par son succès, il commit pourtant une erreur de distribution pour son prochain long-métrage *Les compagnons de Saint-Hubert*, en misant trop sur la présence de deux vedettes du music-hall parisien, Dany et Orbal. En échange de même qu'il avait fait débiter, de façon tellement heureuse, à Randall dans son film précédent, Georgesco découvrit ici un nouveau talent prometteur, celui de la belle Madeleine Sologne. *Les compagnons de Saint-Hubert* ne fut pas un triomphe. Qu'à cela ne tienne. Le prestige de réalisateur était désormais assez solide pour surmonter le coup. Il promit de se rattraper avec un drame pour lequel les producteurs lui avaient offert les plus grands noms du théâtre et de l'écran : Juvet, Charles Vanel, Harry Baur. Avec sa proverbiale minutiosité, Georgesco prépara longuement le scénario, le découpage. Hélas, le destin si généreux jusque-là allait tout anéantir. La guerre éclata. Sans hésiter une seconde, Jean Georgesco retourna dans son pays. Sa carrière en France était à tout jamais finie.

En Roumanie — où dorénavant il n'allait plus signer Ion Georgescu comme du temps de sa jeunesse, mais *Jean Georgescu*, en souvenir de son stage parisien —, on ne l'avait pas oublié. Mais les temps étaient difficiles et le climat de guerre bien peu enclin à la comédie. Malgré cela, en 1943 Jean Georgescu tira du chef-d'œuvre théâtral de Ion Luca Caragiale *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse), une admirable version cinématographique restée jusqu'à de nos jours un classique du genre. D'ailleurs, par ce film-là, le cinéma roumain de l'entre-deux-guerres atteignait à son apogée ». Après la guerre, Jean Georgescu allait devenir un des piliers du nouveau cinéma socialiste en tant que metteur en scène (il signa de films importants tels que *În sat la noi*, *Directorul nostru*, *Mofturi 1900*) et en tant que pédagogue (il fut, entre autres, le maître des metteurs en scène Victor Iliu et de Malvina Urșianu). Mais c'est de son interlude dans la grande capitale du film européen que son cœur tire, à juste titre, une de ses plus grandes fiertés.

Si Jean Georgesco a eu la chance de ne pas être broyé par la guerre, le sort de son compatriote et collègue Barbu Fundoianu a été bien plus cruel. Poète dadaïste établi à Paris en 1923 sous le pseudonyme de Benjamin Fondane, il se laissa bientôt fasciner par les possibilités illimitées d'expression du langage cinématographique. Ces *Trois Scénarios-Ciné-poèmes*, édités à Bruxelles, en 1928, avec deux photos de Man Ray, étaient préfacés par un véritable manifeste de l'art du cinéma, vu par le poète comme « un appareil à lyrisme par excellence »¹⁶, lequel « permet à l'homme de regarder *plus avant* dans les choses »¹⁷. Attiré par le cinéma non seulement sur le plan philosophique et théorique mais aussi sur celui de la pratique, Benjamin Fondane accepta d'en faire non seulement un idéal esthétique mais aussi un gagne-pain quotidien en tant que salarié de la Paramount pour laquelle il travaille d'abord comme assistant metteur en scène, puis comme scénariste. En 1930 on retrouve son nom, en tant qu'assistant à la mise en scène, aux génériques du musical *Paramount on Parade* et de la comédie *Télévision*, films parlants américains dont on tira à Paris, aux Studios de Joinville, plusieurs « versions » parlées en diverses langues européennes, y compris le roumain. Les deux versions roumaines eurent non seulement le même assistant metteur en scène, Benjamin Fondane, mais aussi la même protagoniste féminine, en la personne de la jeune et piquante Pola Illery. (Obscure starlette en Roumanie, où elle débuta sous le nom de Paula Iliescu, elle avait pris le chemin des studios français en 1927. Remarquée par Alberto Cavalcanti qui lui avait confié en 1928 des petits bouts de rôle dans *Le Capitaine Fracasse* et *Le petit chaperon Rouge* — où elle avait eu pour partenaire Jean Renoir —, elle venait de connaître la notoriété du jour au lendemain, grâce à René Clair qui récemment en avait fait la vedette de *Sous les toits de Paris*). Pour les séquences roumaines de *Paramount on Parade*, Pola Illery donna la réplique à un de nos plus grands acteurs, Ion Iancovescu, dans un amusant sketch musical écrit par Nicolae Vlădoianu. Quant à la version de *Télévision* il semble (vu que le film s'est perdu), que la contribution roumaine fut bien plus importante. Les extérieurs roumains furent tournés à Bucarest par notre metteur

en scène Jean Mihail (auteur du plus haut cité *Tragédie d'amour*). Pour les intérieurs de Joinville (dirigés par l'américain Jack Salvatori, imposé par les producteurs), on déplaça à Paris une équipe comprenant à part le scénariste Ion Main Sadoveanu (écrivain connu, frère du célèbre romancier Mihail Sadoveanu), un important cast roumain, dominé par trois vedettes du théâtre et du cinéma roumain : George Storin, George Vraca et le jeune Ion Georgescu, qui se trouvait déjà, comme nous l'avons vu, depuis quel-que temps à Paris.

Trois ans plus tard, tandis que Georgesco écrivait son scénario pour Fernand, Benjamin Fondane adaptait, sous le titre de *Races*, le roman de Ramuz *La Séparation des races* en y signant aussi les dialogues. Réalisé par Dimitri Kirsanoff, avec Dita Parlo comme protagoniste et avec Arthur Honnegger comme compositeur, le film, sorti en 1934, fut accueilli de façon très favorable. De nombreuses interviews accordées à l'époque par Fondane témoignent de sa vision tellement moderne sur l'art du cinéma, de sa foi profonde dans l'autonomie du langage cinématique : « Un film est une sorte de *triomphe* prodigieux sur la matière animée et inanimée (...) Quelle chance que Ramuz lui-même ait compris que son œuvre ne pouvait entrer telle quelle dans le film, qu'il lui fallait subir des remaniements, perdre certains de ces personnages, en gagner d'autres, s'adapter à de nouveaux équilibres, à de nouvelles valences ! (...) Que le roman, que la pièce soient appelés à l'être, selon un mode qui n'est qu'à eux, et qu'il leur faille, pour devenir film, subir une refonte totale qui leur infuse un nouvel équilibre, un rythme différent, apte à la fois à aborder l'espace et le temps, combien d'auteurs ont compris cela ! »¹⁸. Exprimé en pleine époque du total assujettissement du cinéma à la littérature et au théâtre, un pareil point de vue était d'autant plus précieux. Par son envergure intellectuelle, par la profondeur et l'originalité de ses jugements théoriques, Fondane se situait à l'avant-garde des écrits sur le cinéma. Au moment crucial de la substitution de l'esthétique du muet par celle du parlant, la lucidité de son point de vue diagnostiquait sans faute les racines politico-économiques du mal qui

commençait à ronger inexorablement le cinéma mondial.

Hélas, le destin commençait déjà à s'acharner contre Fondane. Son film d'auteur *Tarariva*, tourné en 1936 en Argentine, ne fut jamais distribué, suivant l'interdiction expresse du producteur. Retournant en Europe, malgré les avertissements de ses amis, il allait être bientôt plongé dans le drame de l'occupation de la France. Engagé dans la Résistance, il fut arrêté par la Gestapo et envoyé à Auschwitz où, en 1944, ses rêves et ses espoirs, son grand talent de poète de la parole et des images fondit dans la fourée des crématoires, donnant un tragique sens prémonitoire au pseudonyme qu'il s'était choisi. Dernièrement, le recueil de ses « Ecrits pour le cinéma », réunis et publiés à Paris par Michel Carassou¹⁹ offre la dimension exacte de la contribution de Benjamin Fondane à la filmologie des années trente, une contribution précieuse, brutalement stoppée par la guerre. Une guerre contre laquelle le cinéma n'avait rien pu faire, malgré les nobles intentions de bien des cinéastes.

Toujours dans les années trente, et toujours à Paris, un autre Roumain, Nicolas Pillat, avait eu l'idée de mettre les vertus culturelles du cinéma au service de la paix par l'intermédiaire du « Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le cinéma » (CIDALC). Selon l'opinion de Nicolas Pillat, le cinéma « ce langage merveilleux, cet instrument international de la diffusion de la pensée et de la culture (...) pouvait servir la noble cause d'une meilleure connaissance et entente entre les peuples »²⁰.

La CIDALC avait trouvé un enthousiaste supporter dans la personne de l'éminente poétesse Elena Vacaresco, déléguée de la Roumanie auprès de la Ligue des Nations. Croyant de toutes ses forces dans le nouvel art auquel elle avait su trouver une saisissante définition « le cinéma n'est rien d'autre que la suprême synthèse de l'esprit humain et du monde »²¹ — elle allait user de tout son prestige pour donner du poids au CIDALC. L'adhésion de tant de personnalités du monde des arts et des lettres, mais aussi du monde de la haute politique, tels que Thomas Mann, Aldous Huxley, H. D. Weles, John Galsworthy, Nicolae Titulescu et tant d'autres, découlait justement de la portée du talent littéraire, du rayonnement de la brillante personnalité d'Elena Vacaresco sur le milieu culturel de l'époque. Présidé par elle, le Comité CIDALC avait créé un prix qui devait récompenser, par concours, le meilleur scénario sensé contribuer à l'amitié entre les peuples. Finalement, vu que nul producteur ne s'empressait de financer la réalisation des scénarios ainsi primés, on décida que le prix sera remplacé par une médaille d'or accordée non plus à des scénarios mais à des films. Parmi les premiers lauréats se trouvèrent ainsi Jacques de Baroncelli, en 1934, avec son *Cessez le feu* et Abel Gance, en 1938, avec son célèbre *J'accuse*. La tradition, lors inaugurée, fut de longue haleine. De nos jours encore, dans le Palmarès des plus grands Festivals Internationaux du cinéma, le Prix CIDALC figure toujours à place d'honneur, à côté des Prix de la FIPRESCI ou de l'OCIO**.

* En Juin 1985, la Bibliothèque Française de Bucarest a présenté le film au cours d'une soirée homagiale dédiée à Jean Georgesco.

** L'auteur de la présente étude en a été membre, en 1968 à Grenoble, en 1969 à Berlin Ouest, en 1970 à New Delhi et San Sebastian.

¹ Copenhague — 7 juin, Amsterdam — 8 juin, Stockholm — 21 juin, Helsinki — 28 juin, Prague — 18 octobre. En Pologne, la première projection a eu lieu à Cracovie le 14 novembre 1896, en Bulgarie, à Sofia, le 27 février 1897, et en Grèce, seulement en 1898.

² *Producția cinematografică din România, 1897—1970. Filmografie adnotată, T/1, Filmul mut, Filmul de ficțiune*, par Ion Cantacuzino et B. T. Rîpeanu, Institutul de Istoria Artei et Arhiva Națională de Filme, Bucarest, 1970, p. 6.

³ On le retrouve dans le *Catalogue Lumière*, n° 552.

⁴ *L'Indépendance Roumaine*, 13 juin 1897.

⁵ *Ibidem*, 23 juin, 1897.

⁶ Simultanément, à Paris, le chirurgien français Eugène Doyen inaugurait une autre branche du film médical, celle du film de diffusion des connaissances scientifiques.

⁷ Apud Fuggellenseg, Arad, 16 Avril, 1913.

⁸ *Ciné-Journal*, n° 201, 29 Juin 1912, Paris.

⁹ Voir Olteea Vasilescu, *Sur l'activité de quelques artistes roumains dans les studios français, à l'époque du muet*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma*, 1973 (X), n° 2, p. 177—185.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Paul Constantin, *Cinema*, n° 85, 1928.

¹³ *Ibidem*, n^{os} 72—73, 1928.

¹⁴ À propos du film *Povara*, distribué en France sous le titre de *Tragédie d'amour*, *La cinématographie française* (le 25 mai 1929) écrit : « Jean Mihail a composé son film d'après la formule des meilleurs films européens [...]. L'intérêt de ce film réside dans l'exotisme du récit, les paysages nouveaux, les intérieurs pittoresques et le très beau documentaire sur Bucarest [...]. Joué et réalisé par les Roumains avec un dévouement et une sincérité tout à fait louables, *Tragédie d'amour* aura en France un succès de curiosité et de sympathie ». Un verdict tous aussi favorable donna le 16 juin 1929 le journal *Pour vous* : « Monsieur Jean Mihail qui a réalisé le film connaît son métier.

Les acteurs ont tiré de leurs rôles tout ce qu'il y avait à tirer et leur jeu est tout aussi bon que celui de bon nombre d'acteurs d'autres pays ».

¹⁵ Richard Pierre-Bodin, *Pardon, Roumanie*, *Figaro*, 31 mai 1931.

¹¹ Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma*, Paris, 1984, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Annuaire CIDALC, ACIN, Bucarest, 1973, p. 13.

²¹ *Ibidem*.

A CATALOG OF THOSE ENGAGED IN THE ART OF BYZANTINE MUSIC ALONG TIME (MS '923/BAR)

Titus-Moisesescu

There are few instances of MS(S) of Byzantine music comprising a Catalog of those who, one way or another, dealt with this art. Among the hosts of old MS(S) texts in various collections, archives and libraries of Romania, there singles out the *Greek Manuscript 923* at the Library of the Romanian Academy in Bucharest; it comprises an alphabetical list of composers, psaltae, copyists, miniaturists, etc. Since it is most interesting in point of structure, there follows its minute description.

The *Greek Manuscript 923* is actually a "Papadichie" dating from the 18th century; it contains four works of musical theory and a Catalog. It has IV + 58 folios plus 85 white sheets appended at the end, which the copyist is likely to have destined for further theoretical works. It is a manuscript in cvarto, 240×180 mm in size, with pasteboard covers in dark green leather and floral inlays. Its paper is white, with filigrees of Italian origin (Toscolano), 238×173 mm in size. The lay-out of its pages is variable (c. 175×120 mm), with 32 lines written in black and red. The manuscript has survived unimpaired, with a distinct writing that is tiny and beautifully drawn. It has XVI fascicles in cvarto, with sheets that are paginated manually from I to IV and mechanically from 1 to 59. The mechanical pagination is unbroken; however two sheets are missing from fascicle XII, i.e. those which should have been paginated from 41 to 44. The white sheets forming fascicles XVII–XXVI are grouped in octavo, the paper having the same structure as in the first part of the manuscript. The last fascicle, i.e. XXVII, contains four white sheets too. The manual pagination of the sheets in fascicles XVII–XXI, i.e. leaves 60–99, is broken, so that the white sheets of the last fascicles are not paginated. On top of leaves 2 and 21^v framings are beautifully drawn and coloured and the initials adorned with vegetal drawings, whereas the musical notation in the text is drawn in red ink. The musical examples in the fourth section of the MS are provided with initial capital letters coloured in red and green.

A note on the first leaf of the MS shows that it was bought from a "second-hand

bookseller called Marcu Polack in Bucharest, June 9, 1911". A Greek note on leaf 1^v reads as follows: "Grammer of an all-wise and all-learned man in the art of music". The same scribe would write at the bottom of leaf 2: "This, along with the others, belong to me, Ioannes Bolenz, 1780, Constantinople".

The first section of the manuscript, i.e. leaves 2–21, contain a copied Grammar of Byzantine music headed as follows: "Introduction in the art of music by way of questions and answers ... made up by me, the humble bishop Kirillos of Marmarinos" (leaf 3). This grammar is preceded by a lengthy explanatory dedication to the "all-holy, all-wise metropolitan, by the almighty guarded, of the all-holy metropolitan church of Derk, Kir Samuil". In all likelihood, this dedication, which is also a foreword, belongs to the author himself, that is to Kirillos of Marmarinos, identified by Gregorios Stathis as active in the 18th century, at a time when he was writing *Old MS Texts 305: "A History of the Athenian Ethnological Society"* in 1749.¹ As an author of significant "polyoleos", "koinonikon", "cherubic hymns", "heirmos kalophonikon" a.o. hymns, Kirillos of Marmarinos' name appears in several musical manuscripts that may be found in the libraries of the monasteries from

si
! de parer
nu se stia o
al pino la stia
to 2
1749
701 Kwo dika
305
67

the Mount Athos, i.e. Xeropotamou, Dochiariou, etc.²

The second section of the *MS 923/BAR* (folios 21^v – 23) contains a more than four page copy of a Catalog of Byzantine and post-Byzantine composers which is unique among the manuscripts in Romania.

The second (in order) Grammar (folios 23^v – 29^v) is a presentation of the “makams” of the so-called “outward music” (ἔξω μουσικῆς). Since it fails to set the appropriate examples for the comprehension of the “modes” specific of the Arabian, Turkish, or Persian music, this grammar can be only partially used.

The fourth section of the manuscript, i.e. folios 30–42, is comparatively more unified and explicit. It does not illustrate the relationship between the modes of the Byzantine music and the “makams” by use of scales and charts, but by way of specific melodic formulas, peculiar to the structure of the respective mode. All of them are notated in Byzantine neums.

The fourth section of the *MS 923*, i.e. folios 42–52, is actually the famous hermeneutics of music (ἐρμηνεία τῆς μουσικῆς), ascribed to the “all-wise Ioannes Plousiadinos”. Dating from the 15th century³, it is presented by way of questions and answers. It dwells upon the definition of music, the distinction between various kinds of music: it gives information on the “somata”, “pnevmata”, various modes, Koukouzeles” “paralaghii”, etc. Unfortunately, the lack of exemplifications renders the use of this theoretical compendium quite difficult, particularly in its final part.

★

On sheets 21^v–23, the copyist of the *Greek Manuscript 923/BAR* has written a *Catalog comprising in an alphabetical order all those who, at different periods of time, were engaged in the art of Byzantine music*⁴. The Catalog includes 119 names of composers, i.e. masters, protopsaltae, lampadarii, domestikoi, monks, hieromonks, a.o. who held offices in the great Byzantine and post-Byzantine centres and whose manuscript works were vehiculated and used for centuries in the liturgical practice of the Eastern Church.

An almost similar Catalog is to be found in a manuscript of the 19th century from

Mt. Athos, i.e., *MS 318* at the Xeropotamou Monastery (folios 140–143). It has been presented by Gr. Stathis in the first volume of his analytical Catalog⁵, No. 60, that will be dealt with in the sequel.⁶

In all likelihood, the *MS 923* dates back from the 1736–1769 period, at a time when Panayiotos Chalatzoglou's disciple was a protopsaltes at the Great Church in Constantinople. It is supposed to belong to this very period on account of the reference to “Ananias the Hierodicon, disciple of the present protopsaltes Ioannes”. And it is positive that Ioannes Trapezountios used to be a protopsaltes of the Great Church between 1736 and 1769⁷. The same mention appears with “Daniel, present lampadarios and disciple of the protopsaltes Panayiotos”. It is true that Daniel was lampadarios of the Great Church from 1740 to 1771 and then Ioannes Trapezountios' successor as a protopsaltes from 1771 to 1789⁸. Similar remarks related to the dating of the Catalog in the *MS 923* may be also noticed with “Zaharias, a protopsaltes of Cyzic, Ananias of Cyzic's nephew, Ioannes' disciple, the present protopsaltes” and also with “Ioannes, our master, a protopsaltes at the Great Church and Panayiotos Chalatzoglou's disciple”. Taking into account all these details, one may draw the conclusion that both the Catalog and the remainder of the *MS 923* belong to either the second or the third quarter of the 18th century. Everything was copied by a psaltes who was himself a copyist; he called himself a disciple of “Panayiotos Chalatzoglou, our master and a protopsaltes at the Great Church”. It is possible therefore, that one of Kirillos of Marmarinos' disciples might have been the very author of the first Grammar in the *MS 923* and of its two sequels in this old MS texts. As a matter of fact, the Catalog of the *MS 923* does not include composers of the subsequent periods, that is after 1770, like Gregorios Lampadarios (1813–1819), Iakov Peloponnesios Lampadarios (1784–1789) and then Protopsaltes (1805–1819), Nikeforos Kantouniaries of Chios who was to be in Jassy in the first two decades of the 19th century, Petros Peloponnesios Lampadarios (1771–1778), Chourmouzios, etc. All these names can be also found in the Catalog of the *MS 318/Xeropotamou* in the 19th century.

A comparative analysis of the contents of the Catalog in the *MS 923/BAR* and the one drawn up by Miloš Velimirović after the *MS 2406/Athens*⁹, dated 1453, that is the last year of the Byzantine Empire, is likely to lead to the following statements:

1. Out of the 119 composers in the *MS 923*, 46 are mentioned in Velimirović's Catalog. So, it is positive that they belong to the Byzantine epoch, that is to the 13th, 14th and 15th centuries. Their names are authoritative, i.e.: Ioannes Glykys, Ioannes Koukouzeles, Agathonos, Agallianos, Dimitrios Dokeianos, Theodoulos monahos, Ioannes Kladas, Konstantinos Magoulas, Konstantinos Moschianos, Manouil Arghiropoulos, Xenos Korones, Chrisafes, etc. Few names of composers in the Byzantine epoch, that is before 1453, are missing in the Catalog of the *MS 923*, i.e.: Koukoumas, Dositeos monahos, Ioakim monahos, Ioasaf monahos. However, they are encountered quite often in the Romanian musical manuscripts of the 15th–18th centuries, above all, those at Putna. Therefore, the number of Byzantine composers ever mentioned in Romanian manuscripts amounts to 50. It is not the aim of this paper to insist upon the periods these Byzantine authors belong to, since they have been precisely delimited both by Miloš Velimirović and Gregorios Stathis in the Introduction to the first volume of the Catalog of the manuscripts of the Mount Athos¹⁰.

2. The other 73 names of composers mentioned in the Catalog of the *MS 923* belong to the so-called post-Byzantine epoch which covers the 1453–1770 period.

3. The Catalog does not include the names of Romanian composers in the 15th–18th centuries like Evstatie the Protopsaltes of Putna, Dometian Vlahu, Theodosie Zetica, Callist the Hieromonk, Filothei sin (son of) Aga Jipei, etc. Hence, one may conclude that the manuscripts comprising their works have been circulated solely within the Romanian Countries; the musical instances created by them were thoroughly Romanian, with a strong local specificity; they had been neither imported from the south of the Danube nor transplanted therein by foreign psaltae or copyists.

4. Although Ghermanos Neon Patron's name is to be found in the Catalog, his

disciple, Iovașcu Vlahu (Giobascus Vlachus), who lived in the same period, i.e. the latter part of the 17th century and held offices in various ecclesiastical centres south of the Danube, is not mentioned therein. Kirillos of Marmarinos, the undeniable author of the first musical Grammar in the *MS 923*, is not mentioned in the Catalog either.

5. With many names, the copyist added complementary information on their offices, i.e. protopsaltes, lampadarii or domestikoi in the great ecclesiastical centres. Likewise, in some cases, he added the place where they carried on their activity, i.e.: Mount Athos (Aghiorites—Kornilios, monahos Aghiorites), Constantinople (Athanasios, patriarch of Konstantinoupoleos), Redestos (Ioannes, protopsaltes of Redestos) or Cyprus (Chrisanthos, hieromonk of Kyprios), etc.

6. Another sort of information offered by the copyist includes some names of composers who used to be disciples of certain great masters. These specifications are highly significant since one may get a glimpse on the epoch they belonged to and also establish certain stylistic affiliations of creative work, i.e.: Antonios the priest, disciple (matitis) of Ieremia Chalkedonos; Dimitrios Dokeianos, Koukouzeles' disciple; Daniel Lampadarios, Panayiotos the protopsaltes' disciple; Nikolaos Trapezountios, disciple of the same protopsaltes (the information in the Catalog as to whom the copyist refers to is rather blurred); Chrisanthos, the hieromonk of Cyprus, disciple of the protopsaltes at that time, etc.

7. Not all these names are mentioned in a strictly alphabetical order as proved by entries of letters *A, D, K, M, N, P*, etc. Most probably, the copyist's notion of "alphabetical order" covered only the grouping of names within the letters of the alphabet in their sequence.

8. Some composers have been grouped according to the initial letter of their first name. Thus, Agallianos is mentioned under the letter *M* (Manouil Agallianos); Asan is mentioned under the letter *N* (Nikolaos Asan); Doukas is mentioned under the letter *I* (Ioannes Doukas), etc.

9. As shown by the photocopies enclosed, the copyist of the *MS 923* made certain spelling mistakes in some of the names, i.e.: Parakalou instead of Karakalou; Xathopoulos instead of Xan-

thopoulos; Planotou instead of Plaghio-
tous; Lampazes instead of Alapazes; Hru-
mouzis instead of Hourmouzos, etc.

Owing to the bulk of information it
offers, the Catalog of the *MS 923/BAR*
is highly significant for the historiography
of ancient Byzantine music. The fact
that it is to be found in a manuscript of
Romania facilitates a thorough study of
the composers of this kind of music. It
is most probable that the ancient Byzan-
tine music will arouse a steady interest

of researchers from now onwards. The
dating of the manuscripts, the assigning
of hymns to certain Byzantine or post-
Byzantine authors, their belonging to a
given period, their stylistical filiation,
etc. are important aspects for the know-
ledge and apprehension of this ancient
and controversial art of Byzantine music.
It is certain that the Catalog of the *MS*
*923/BAR*¹¹ allows for a further step in
the field of man's attempts to unravel
the past.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΟΣΟΙ ΚΑΤΑ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΚΑΙΡΟΥΣ ΗΚΜΑΣΑΝ ΕΠΙ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚῃ ΤΑΥΤῃ, ΚΑΤΑ ΑΛΦΑΒΗΤΟΝ

- A. Ἀγάθων, ἀδελφὸς Ξένου τοῦ Κορώνη
Ἀμπελοκηπιώτης
Ἀνδρέας Σιγηροῦ
Ἀρκάδιος μοναχὸς
Ἀνδρόνικος
Ἀθανάσιος μοναχὸς
Ἀργυρὸς Ῥόδιος
Ἀνθιμος ἱερομόναχος
Ἀρσένιος ἱερομόναχος ὁ μικρὸς
Ἀθανάσιος π(α)τριάρχης Κωνσταντινου-
πόλεως, μαθητὴς Μπαλασίου
Ἀθανάσιος μοναχὸς Ἀγιωρείτης
Ἀνανί(ας) ἱεροδιάκων, μαθητὴς τοῦ νῦν
πρωτοψάλτου Ἰωάννου
Ἀντώνιος ἱερεὺς καὶ μέγας οἰκονόμος,
μαθητὴς Ἱερεμίου Χαλκηδῶνος
- B. Βενέδικτος δομέστικος Καρακάλλου
Βαρθολομαῖος μοναχὸς
- Γ. Γρηγόριος Γλυκὺς
Γεώργιος Κοντοπετρῆς
Γεώργιος Παναρέτου
Γαβριήλ ἐκ τῆς Μονῆς τῶν Ξανθοπούλων
Γεώργιος Σγουροπούλου
Γρηγόριος ἱερομόναχος, Μπούνης ὁ Ἀλιά-
της
Γεράσιμος ἱερομόναχος Χαλκεοπούλου
Γαβριήλ ἱερομόναχος καὶ φιλόσοφος
Γεννάδιος ὁ ἐξ Ἀγχιάλου
Γαβριήλ ὁ ἐξ Ἀγχιάλου
Γεώργιος Πλαγιώτου
Γεώργιος πρωτοψάλτης Γάνου
Γερμανὸς μοναχὸς
Γεώργιος ὁ ἐκ Ραιδεστοῦ καὶ πρωτοψάλ-
τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας
Γερμανὸς ὁ Νέων Πατρῶν
- Δ. Δαβίδ μοναχὸς
Δημήτριος Δοκειανὸς, καὶ μαθητὴς Κου-
κουζέλη
Δούκας Λαοσυνάκτης
Διονύσιος μοναχὸς
Δανιήλ παλαιὸς
- Δούκας Συρόπουλος
Δημήτριος ἐκ Ῥαιδεστοῦ
Δαμιανὸς Βατοπεδινὸς
Δανιήλ ὁ νῦν λαμπαδάριος, καὶ μαθητὴς
τοῦ Παναγιώτου πρωτοψάλτου
- E. Εὐνοῦχος καὶ πρωτοψάλτης τοῦ Φιλαν-
θρωπίνου
- Z. Ζαχαρίας πρωτοψάλτης Κυζίκου, ἀνε-
ψιὸς μὲν Ἀνανία Κυζίκου, μαθητὴς
τοῦ Ἰωάννου τοῦ νῦν πρωτοψάλτου
- Θ. Θεόδωρος Ἀγαλλιανὸς
Θεόδωρος Θαλασσινὸς
Θεόδουλος μοναχὸς
Θεοφύλακτος Ἀργυρόπουλος
Θεόδωρος Καλλικρατείας
Θεόδωρος Γλαβᾶς
Θωμᾶς ἱερεὺς
Θεοφάνης Καρύκης π(α)τριάρχης Κων-
σταντινουπόλεως
- I. Ἰωάννης ὁ ὅσιος καὶ πατὴρ ἡμῶν ὁ
Δαμασκηνὸς
Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς
Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης
Ἰωάννης Βατάτζης
Ἰωάννης Σγουροπούλου
Ἰωάννης ὁ Φωκᾶς
Ἰωάννης Οὐρανιώτης
Ἰωάννης ὁ Κλαδᾶς
Ἰωάννης ἱερεὺς Πλουσιαδινὸς
Ἱερεμίας Χαλκηδόνος
Ἰωακείμ Βυζίης ὁ Ἀλαμπάσης καὶ μα-
θητὴς Μπαλασίου
Ἰωάννης ὁ ἡμέτερος διδάσκαλος, πρω-
τοψάλτης τέ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας
καὶ μαθητὴς Παναγιώτου Χαλάτσογλου
Ἰωακείμ Ῥόδος ἱερομόναχος καὶ μαθη-
τῆς τοῦ αὐτοῦ πρωτοψάλτου
Ἰωάννης ὁ πρωτοψάλτης Ῥαιδεστοῦ,
ἀνέψιος μὲν Ἡρακλείας Γερασίμου
μαθητῆς δὲ τοῦ αὐτοῦ πρωτοψάλτου
- K. Κοσμᾶς ὁ ὅσιος καὶ πατὴρ ἡμῶν



Καταλόγος τῶν ὄσων κατὰ διαφορὰς καὶρ' ἤμασιν ὀν
ἢ μουσικῇ ταύτῃ, καὶ αὐτὰ ἀλφάβητον.

- α. Ἀλφάβητος ἀδελφὸς ζεῦς κορώνης.
ἀμπιλοκυπῶνις.
ἀνδρέας σιγῆς.
ἱρκαῖος μομαχός.
ἀνδρογυῖος.
ἀθαλάσιος μομαχός.
ἀρβύρος ῥόδιος.
ἀμύμιος ἱερομόναχος.
ἀρσένιος ἱερομόναχος μικρός.
Ἰθαμάσιος πρίσφις κομνηνῆς πόλεως μεσητῆς μπαλασῆς.
Ἰθαμάσιος μομαχός ἀλφειῆς.
ἀρμύ ἱεροδίακον, μεσητῆς τοῦ μαῦ πρωτοψάλτου Ἰωάννη.
ἀρμόσιος ἱερὰς, ἡ μέλος ὀκταμόμος, μεσητῆς ἱερεμῆς χαλκιδόμος.
β. Βερέδικτος δομέστις πασακάλης.
βαρθολομαῖος μομαχός.
β. Βηγγάριος Ἰλυνός.
Γεώργιος κορτοπέρις.
Γεώργιος παπαρέτου.
Γαβριήλ ἐκ τῆς κομῆς τῶν ζαθοπούλων.
Γεώργιος σῖξος πεύλης.
Βηγγάριος ἱερομόναχος, μεσητῆς ὁ ἀλφειῆς.
Γεωσίσιμος ἱερομόναχος χαλκιδόμος.
Γαβριήλ ἱερομόναχος, ἡ ἀλφειῆς.
Γεωργάδης ὁ ἐξ ἀλφειῆς.
Γαβριήλ ὁ ἐξ ἀλφειῆς.
Γεώργιος παπαρέτου.
Γεώργιος πρωτοψάλτης χαλκιδόμος.
Γεωργάδης μομαχός.

Γεώρ

Fig. 1. Gk MS 923/BAR, f. 21^v

Ἡσάρβιος ὁ ἐλπίδ' ἐστὶν ὑπὲρ πρωτοφάλης τῆς μετ' αὐτῆς ἐκκλησίας.
 Ἑρμαῖος νέωνι πατρῶν.
 Δαβὶδ μορμαχός.
 Δημήτριος δοκιμὸς, ἐμμεθῆτις κακὰ ζέλων.
 Δούκας λαοσυμμάτης.
 Διορύσιος μορμαχός.
 Δαμῖν πολαιός.
 Δόκας σπαστοῦλος.
 Δημήτριος ἐλπίδ' ἐστὶν.
 Δαμῖνός τε πατριάρχης.
 Δαμῖν ὁ μὲν λαοσυμμάτης, ἐμμεθῆτις τῆς μετ' αὐτῆς ἐκκλησίας.
 Ζαχαρίας πρωτοφάλης καὶ ἀρετῆς ἰσχυρὸς καὶ ἀγαθὸς.
 Ζητήσιος δὲ ἰσχυρὸς τοῦ μὲν πρωτοφάλητος.
 Θεόδωρος ἀσκληπιός.
 Θεόδωρος θαλασσιμὸς.
 Θεόδωρος μορμαχός.
 Θεοφύλακτος ἀρετῆς σπαστοῦλος.
 Θεόδωρος καλλιμαχίας.
 Θεόδωρος γλαβῶς.
 Θωμᾶς ἱερὸς.
 Θεοφάνης κερύκεος πρῶτος κερματῆρς πόλεως.
 Ἰωάννης ὁ δόσιος ὑπὲρ πατρῶν ἡρώδ' ὁ δαμασκηνός.
 Ἰωάννης γλυκὺς.
 Ἰωάννης ὁ κακὰ ζέλων.
 Ἰωάννης βασιλῆς.
 Ἰωάννης σπαστοῦλος.
 Ἰωάννης φεικῶς.
 Ἰωάννης ἡσυχαστής.
 Ἰωάννης ὁ καλὸς.
 Ἰωάννης ἱερὸς, ἡλκισαδινός.
 Κρημῖας χαλκιδόμος.

Fig. 2. Gk MS 923/BAR, f. 22

Ἰωακείμ βουζίνης ἀλαμπάκης ὑμνασθῆναι ὑπαλοοῖται.
Ἰωάννης ὁ ἡμέτερος διδοῦσαλος, πρωτοφάλης τε καὶ μετέλλης
ἀρετῆς, ὑμνασθῆναι παραγώτου χαλὰ τρέλλει.
Ἰωακείμ ῥόδος ἱερομόναχος ὑμνασθῆναι τοῦ αὐτοῦ πρωτοφάλης.
Ἰωάννης ὁ πρωτοφάλης βραδεῖς, ἀρεφίος καὶ ἱεροκλείας χορα
οἶμα ὑμνασθῆναι δὲ τοῦ αὐτοῦ πρωτοφάλης.

Κκοσμάς ὁ ὁσίος, ἀπατήρ ἡμῶν.

Κωνσταντῖνος μετέλλας.

Κοιμπαῖνης.

Κορνήλιος μετάρχος ἀβιωνίτης.

Κορβενάκης.

Κάλλιστος τελευτός.

Κωνσταντῖνος ἐξάρχων.

Κλήμης λέσβιος.

Κάλλιστος ἐμικαῖ.

Λλέων ὁ ἀλμυρίωτης.

Λεόντιος ἀνωγῆτης.

Λοΐγιος μοναχός.

Μμαρκῆς ὁ κορυώνης.

μαρκῆς γαῖης.

μηχαὶλ ἀμαρεώτης.

μηχαὶλ ἱερὸς κτελλῆς.

μοσχιαρός.

μαρκῆς ἀβιωνίτης.

μηχαὶλ φωνιστός.

μαρκῆς ἀβιωνίτης.

μαρκῆς ὁ μετέλλης ῥήτωρ.

μαρκῆς ὁ ἐμικαῖ.

μαρκῆς κορυώνης.

μαρκῆς διβαῖος.

μαρκῆς.

μελχισέδης ὁ βραδεῖς.

Fig. 3. Gk MS 923/BAR, f. 22^v.

μαρκῆλ χρυσάφης.
 ελέπιος σωσίτης.
 παλαισίος ἱερδῶς.
 μαρκῆλ ἰχτίος.
 ριχάφωρ δομέτικος.
 ριχάφωρς ἱερομόναχος ὁ ἡθικός.
 ριχάλαος δομέτικος.
 ραφαήλ ριχάιος.
 ριχάλαος τεσσαρτημάς, ὑπὲρ πρωτοψάλτου ῥόδα.
 ριχάλαος αἰσὺν ὀκτώτηρος.
 ριχάλαος ἀδριανῆς πολίτης, ὑμναστικῆς τοῦ βῆν πρωτοψάλτου.
 ριχάλαος τεσσαρτημάς μαθητικῆς τεσσάρτῃ πρωτοψάλ.
 33 εἰος ὁκτωρῶνης.
 πιαχρότιος ἱερομόναχος.
 παῖσιος μοναχός.
 πατρίδας ὁκτωρῶνης.
 πέτρος γλυκὺς ὁμπερικέτης.
 παρμῆσιος χαλκίτης, ὁ ἡμέτερος διδασκαλός, ὑπὲρ πρωτοψάλτης.
 τῆς μετῆς ἐκκλησίας.
 ὁ στυμῶν, ἱερομονάχης.
 σωφρόνιος ἱερομόναχος καφῶς.
 στυλιανός ἱερδῶς.
 στυμῶν, ψιρίτης.
 τριχάριος.
 4 ἰλίουπος βαθαλῆς.
 ἱωάννης δομέτικος.
 Χ χαλκίτης.
 χρυσοφώρας ἡγεμῶν.
 χερμαχῆς ἱερδῶς.
 χρυσάφης ὁμέος ὑπὲρ πρωτοψάλτης τῆς μετῆς ἐκκλησίας.
 χρυσάφης ἱερομόναχος κύριος μαθητικῆς τεσσάρτῃ πρωτοψάλ.

Fig. 4. Gk MS 923/BAR, f. 23

- Κωνσταντίνος Μαγουλάς
 Καμπάνης
 Κορνήλιος μοναχός Ἀγιορείτης
 Καρβουνάρης
 Κάλλιστος παλαιός
 Κωνσταντίνος ὁ ἐξ Ἀγχιάλου
 Κλήμης Λέσβιος
 Κάλλιστος ἐκ Νικαί(ας)
 Α. Λέων ὁ Ἀλμυριώτης
 Λάσκαρης Πηγωνίτης
 Λογγῖνος μοναχός
 Μ. Μανουήλ υἱὸς Κορώνης
 Μανουήλ Γαζῆς
 Μιχαήλ Ἀνανεώτης
 Μιχαήλ ἱερεὺς ὁ Κουκουλάς
 Μοσχιανός
 Μανουήλ Ἀργυρόπουλος
 Μανουήλ Φωκιανός
 Μανουήλ ὁ Ἀγαλλιανός
 Μανουήλ ὁ Μέγας Ῥήτωρ
 Μάρκος ὁ Εὐγενικός
 Μάρκος Κορίνθου
 Μανουήλ Θηβαῖος
 Μανουγρᾶς
 Μελχισηδέκ ὁ ἐκ Ῥαιδεστού
 Μανουήλ Χρυσάφης
 Μελέτιος Συναΐτης
 Μπαλάσιος ἱερεὺς
 Μανουήλ Γούτας
 Ν. Νήφων δομέστικος
 Νικηφόρος ἱερομόναχος ὁ Ἡθικός

- Νικόλαος δομέστικος
 Ναθαναήλ [ὁ ἐκ] Νικαίας
 Νικόλαος Τραμουντάνης καὶ πρωτοψάλ-
 τῆς Ῥόδου
 Νικόλαος Ἀσάν ὁ Κύπριος
 Νικόλαος Ἀ[ν]δριανουπόλιτης καὶ μαθη-
 τῆς τοῦ νῦν πρωτοψάλτου
 Νικόλαος Τραπεζούντιος μαθητῆς τοῦ
 αὐτοῦ πρωτοψάλτου
 Ξ. Ξένος ὁ Κορώνης
 Π. Παγράτιος ἱερομόναχος
 Παῖσιος μοναχός
 Πατζάδας ὁ Πράσιος
 Πέτρος Γλυκὺς ὁ Μπερεκέτης
 Παναγιώτης Χαλάτζογλους ὁ ἡμέτερος
 διδάσκαλος καὶ πρωτοψάλτης τῆς
 Μεγάλης Ἐκκλησίας
 Σ. Συμεὼν λαοσυνάπτης
 Σωφρόνιος ἱερομόναχος ὁ Καφᾶς
 Στυλιανός ἱερεὺς
 Συμεὼν Ἰβηρίτης
 Τ. Τζακνόπουλος
 Φ. Φίλιππος Γαβαλάς
 Φωκᾶς δομέστικος
 Χ. Χαλιβούρης
 Χριστόφορος ὁ Μυστάκων
 Χουρμούζης ἱερεὺς
 Χρυσάφης ὁ νέος καὶ πρωτοψάλτης
 τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας
 Χρῦσανθος ἱερομόναχος Κύπριος, μαθη-
 τῆς τοῦ νῦν πρωτοψάλτου [Ἰωάννου]

¹ Stathis, Gregorios, *Les manuscrits de musique Byzantine — Mont Athos. Catalogue descriptif ... Volume I*. Athènes, 1975 (Introduction, p. 51).

² See: Stathis, Gr., *Quoted Works*, pp. 75, 96—97, 99—101, 190, 193, 196, 258, 448, 451, 457, 485, etc.

³ Stathis, Gr., *Quoted Works*, Introduction, p. 59: Ἰωαννης ἱερεὺς Πλουσιαδηνός (1429—1500).

⁴ Κατάλογος τῶν ὅσοι κατὰ διαφόρους, καιροὺς ἤκμασαν ἐπὶ τῇ μουσικῇ ταύτῃ κατὰ ἀλφάβητον

⁵ Stathis, Gr., *Quoted Works*, pp. 146—150.

⁶ One should take into account that MS 318 relates to the Romanian countries to a certain extent: it includes the so-called “Anoixantaria”, plagal mode 4 (folio 46), composed by Nikeforos, archdeacon from Chios, “at the request of His Holiness Veniamin, Bishop of Moldavia”. Nikeforos Kantouniars from Chios, archdeacon of the Patriarchate in Antiochia, who was to be found in Jassy, as a master of the School of Music from the Golia Monastery, at the beginning of the 19th century. It is again as Jassy, in 1818, that he made a large collection of Greek, Turkish, Arabic, French, Italian and “Wallachian” songs (βλάχικον μέλος), notated in various “makams”. It is to be found in the MS 1428/Vatopedi. (See: Stathis, Gr., *Neumatized Arabic, Gypsy's and Other Songs by Nikeforos Kantouniars*. In: “Musica Antiqua Europae Orientalis”, Folia Musica, Vol. I, No. 2, Bydgoszcz, Poland, 1983, pp. 2—7). In the Library of the Romanian Academy, there is the Greek Manuscript 784, dating from the 18th century and containing Greek and Turkish se-

cular popular songs in a neumatic notation. The author of most songs is Nikeforos from Chios. Reverting to Nikeforos Kantouniars, mention must be made that he composed a “Polyeleos” in the 4th plagal mode, again at the request of Veniamin, Bishop of Moldavia. It has been kept in the MS 299 of the Xeropotamou Abbey. (See: Stathis, Gr., *Catalogue descriptif ... quoted works*, p. 75)

⁷ Patrinelis, Christos, *Protopsaltai, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453—1821)*. In: “Studies in Eastern Chant”, General Editors Egon Wellesz and Miloš Velimirović, Volume III, London, Oxford University Press, 1973, p. 153.

⁸ Patrinelis, Christos, *Quoted Works*, pp. 161, 155.

⁹ Velimirović, Miloš, *Compozitori bizantini in Manuscrisul 2406 Atena*, in: “Studii de muzicologie”, Vol. XVIII, Bucharest, Editura Muzicală, 1984, Romanian translation by Ilrisanta Trebici-Marin according to the original version: Miloš Velimirović — *Byzantine Composers in MS Athens 2406*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

¹⁰ See *supra*. Christos Patrinelis presents therein a useful chronological list of authors and their works, together with numerous bibliographical indications, while the foot-notes give several authors and their lexicographical works.

¹¹ The material enclosed presents in a facsimile, the Catalog of the MS 923/BAE (folios 21^v—23) along with the correct transcription of names in Greek, following the alphabetical order of the manuscript.

Notes

ÉVOCATIONS: 30 ANS DEPUIS LA MORT DE GEORGES ENESCO CENTENAIRE DIMITRIE CUCLIN

LES CRÉATIONS D'ENESCO, MODÈLE D'HUMANITÉ

Theodor Grigoriu

(I) Depuis sa disparition, survenue en 1955, notre grand compositeur national n'a pas cessé de s'élever vers la stature grandiose de ses égaux : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mussorgski, Debussy, Bartók, Janacek etc.

Aucun homme de culture ne peut en douter. Une légende, dans laquelle le violoniste de génie avait un rôle important, est complétée par une autre, peut-être moins dessinée pour le grand public, de toute façon, d'une autre nature : ici commence *notre effort* d'atteindre les secrets d'une vaste création, et la voie qui s'étend devant nous n'est plus lisse ni spectaculaire, mais calme et mystérieuse comme le décor dans lequel respirent les arbres.

Au fond, la réalité c'est que : d'abord nous, les musiciens, nous avons réalisé et nous sommes restés muets devant le trésor musical que nous découvrions dans les partitions énescoiennes. Il paraît qu'à un moment donné le grand public se contentait des *Rhapsodies* et encore une création ou deux. Ce fut un moment d'étonnement pour nous, musiciens, au lieu d'être de désolation, devant le fait qu'une telle grande musique ne peut arriver à tous les cœurs. Mais nous n'avons pas perdu notre espoir, parce qu'il y avait des gens fascinés par un ouvrage énescoien considéré plus difficile, comme *Oedipe*, la *III^e Sonate* pour piano et violon, la *Suite villageoise* etc. Et non pas à cause d'une psychose collective ou de je ne sais quels orgueils nationaux. La victoire d'Enesco c'est la victoire de la substance profonde et véritable de sa musique, qui, plus tôt ou plus tard, allait trouver sa voie vers les humains. Cette voie se trouve peut-être à son début, mais la musique va continuer sa marche triomphale, sans que rien puisse l'arrêter.

L'année de son anniversaire, nous devons être également conscients des importantes conséquences de la victoire de la création énescoienne. D'abord, la musique d'Enesco est particulièrement complexe et il n'est pas tellement facile de pénétrer dans ses profondeurs. Elle sollicite intensément la réception de ceux qui l'écoutent, des auditions répétées sont nécessaires pour arriver aux détails, et, aussi, une certaine culture musicale pour arriver aux essences. Lorsque les amateurs

de musique de notre pays connaîtront profondément et en totalité la création énescoienne plus rien ne leur paraîtra difficile dans la musique universelle ou roumaine, classique ou moderne. Tout d'un coup, nous nous placerons, grâce à un grand esprit roumain, sur les sommets les plus hauts de la compréhension de l'abstrait, du vol courageux au-dessus des abîmes.

En d'autres mots, nous réalisons avec une légitime fierté que, si ses chefs-d'œuvre immortels sont restés lumineux et fixes, comme les étoiles d'orientation des navigateurs, nous nous sommes rapprochés d'eux, en faisant beaucoup de pas en avant sur les marches de l'esprit.

Est-ce qu'il n'y a pas la grande et la miraculeuse œuvre du génie créateur, par lequel l'art et l'humanité retrouvent et reconnaissent leur véritable vocation ?

(II) *La suite I op. 9*

... 1903. Un jeune compositeur de 22 ans dédiait à Saint-Saëns sa première *Suite* pour orchestre. Huit décennies après, cet ouvrage allait devenir l'une des plus célèbres et aimées pages de sa création, fascinante par sa luminosité et sa vive émotion, par la délicatesse et le nerf des déroulements sonores. Gustav Mahler, visionnaire de beaucoup de points de vue, ne se trompait pas en la dirigeant pendant sa dernière tournée américaine de 1911.

Nous y rencontrons la voix originale d'un grand maître à ses débuts, qui ignore l'iconoclastie et s'incline devant les géants de la musique du XX^e siècle, faisant, quand même, figure à part. Enesco appartient à l'avenir, même par son manque de préjugés. Entre les deux siècles il n'y avait pas de frontière; certains esprits se trouvaient ancrés dans le passé, d'autres préfiguraient l'avenir. Nous sommes de moins en moins intéressés de ce qui marque ou délimite le temps ou l'espace, et de plus en plus assoiffés de la profondeur de la substance, la seule capable de justifier nos efforts.

Écoulant attentivement la *Suite I* on sent les embryons de la lutte que le musicien va donner avec soi-même et avec la matière sonore, toujours plus problématique et plus difficile à dominer; beaucoup d'entre nous ont été tentés d'identifier tout ce qui est visible dans sa musique avec certaines tendances néoclassiques, à leur début, et qui étaient très proches des sources, mais l'acuité de notre observation avance à présent vers *ce qui est roumain* ici, ou plus précisément, *ce qui est ethos roumain* dans la magnifique page énescienne, que nous ressentons et reconnaissons être entièrement nôtre.

Prenons le fameux *Prélude à l'unisson*, dont on a tellement écrit, déconcertant à sa première audition, incompris, ensuite élogié; à présent, il nous semble naturel, comme une leçon mûre sur l'art et la fantaisie des compositions. On a affirmé que c'est une *doina* amplifiée jusqu'au souffle symphonique, que c'est une sorte de chanson longue, mélodie, monodie. Sans doute, tout cela est vrai. Mais passons au-delà des aspects extérieurs, aussi originaux qu'ils soient, et arrêtons nous au sentiment fermé dans l'exceptionnel moment musical, foyer d'une grande intensité de l'émotion. Pour Enesco, dont la conception était que la musique *est un mouvement, non pas un état*, le mouvement — dans le sens orchestral du mot — étant une simultanéité de plans sonores, cohabitant par le pouvoir d'un sens, *Prélude à l'unisson* ne pouvait être qu'un instant de calme délibéré, une marche limpide, avant d'imaginer des pages d'une complexité extrême.

Dans *Menuet lent*, seconde partie, l'auditeur sent le pouls ternaire de la gracieuse danse. Mais on l'oublie après les pre-

mières mesures, parce que l'un des plus splendides thèmes énesciens conduit à un lent et enveloppant flottement. On peut sans doute se demander si on ne pourrait pas y imaginer des danseurs et il n'est pas impossible de l'être nous-mêmes. Les portes des salons ont été ouvertes (d'ailleurs, elles n'étaient qu'un prétexte) vers une rêverie de la nature. Une chronique anglaise de l'époque remarquait que dans la mélodie énescienne il y a des inflexions mystérieuses et archaïques, et nous pouvons affirmer, sans nous tromper, qu'elles sont d'un authentique souffle roumain. Les surprenantes synthèses se produisent en même temps à un niveau conscient et à un autre niveau, profond, sous-conscient. La préfiguration de l'idée du *Menuet* dans le *Prélude* est-elle un instant de lucidité?

L'Intermède, troisième partie, semble un arrêt bref sur un autre thème éneskien expressif; ses arabesques finales sont une vignette qui enferme une précieuse notation poétique. Le final de la *Suite I* est, comme Enesco lui-même le nommait, une « tarentelle fantastique », dans laquelle les idées musicales rappellent des profils mélodiques roumains, et certains éléments de mouvement sont plus lointains. La richesse des couleurs orchestrales, la vigueur des articulations nous déterminent à comprendre la force créatrice immense qu'elles renferment.

Le charme poétique de la *Suite I* est inépuisable; nous l'écoulons sans cesse avec une infatigable curiosité et joie de l'esprit, grâce, peut-être, justement à un tel charme impossible à définir, dont nous risquerons d'affirmer que c'est comme une auréole lumineuse vers laquelle nous tendons les mains, sans pouvoir l'atteindre. Dans ce geste se trouve perpétuellement la signification de notre aspiration vers le beau et la lumière; nous le répétons à l'infini parce que, de l'intérieur, quelque chose nous dit que la distance entre nous et cette auréole peut diminuer.

(III) *La Sonate n° 1 pour piano en fa dièz mineur op. 24*

... Dans un concert organisé par la Société des Compositeurs Roumains en novembre 1925, dédié à ses créations, Georges Enesco interprétait, en première audition, *la Sonate n° 1*, pour piano en fa mineur, terminée une année auparavant, pendant l'été de 1924. Nous ne connais-

sons pas trop bien l'effet produit par une telle musique sur ceux présents, mais, pour beaucoup d'années, elle va entrer dans l'ombre, comme il arrive souvent aux œuvres d'art ayant une densité trop grande et une originalité, tout d'abord, déconcertante. Peu après, il présentera cette création à Paris, également, sans susciter l'intérêt des pianistes de l'époque.

A présent, la *Sonate n° 1* nous apparaît comme l'un des ouvrages fondamentaux de l'art éneskien, plein de poésie intense et originale par laquelle nous identifions ce que notre grand compositeur a apporté de nouveau. Immense laboratoire de création musicale, les idées sont travaillées et synthétisées à son intérieur aux tensions les plus hautes. Enesco aspire vers l'authenticité absolue, il se cherche lui-même avec une force titanique. La lutte avec soi-même est en fait une double lutte : : *contre* ce qui pouvait être réminiscence de la musique classique, qu'il connaissait très bien et lui avait offert une grande partie de son âme, et *pour* atteindre les sommets d'une expressivité profondément originale, qui se trouvaient au fond de soi-même et qui nous apparaissent — dans leurs vraies dimensions — aujourd'hui à peine, après tant de périples de la musique mondiale des dernières décennies. Les déchantements lents d'une telle lutte simultanée n'auraient pu être compris que par très peu de ses contemporains, et cela par l'intermédiaire de l'intuition parce qu'ils demandent une connaissance plus ample de ses œuvres, aussi bien qu'une perspective sur elles.

L'immense héritage classique qu'Enesco porte avec soi au long de toute sa vie d'interprète génial lui exige des réalisations d'une envergure égale. La manière dans laquelle il comprenait l'héritage musical, le trésor classique, est mise en évidence par la façon dont il projette ses propres créations. Nous ne faisons qu'énoncer cette idée, en nous arrêtant à ce que nous appelons *expression propre*, suivie avec la tenacité de l'explorateur, qui défriche une possible route dans une forêt inexpugnable.

A la fin de cette voie âpre, terriblement longue, se trouve sa chanson intérieure, de grand poète de la nature roumaine, avec des irrisations dans lesquelles la ligne de l'horizon se confond avec ses propres vols, les profondeurs du paysage,

les ambiances fusionnent avec l'égo. Nous y trouvons un sentiment authentique et purement roumain, qui n'est pas seulement une rêverie statique, immobile, mais un regard aigu sur le monde, transportant dans les deux sens — subjectif-objectif, objectif-subjectif — des significations fondamentales de la vie et de l'existence. Ce n'est qu'un aspect général, parce que la musique énesquienne contient encore des contrastes, fins ou forts, des glissements sur desaccords subtiles et faibles, des motifs dramatiques, fondus dans un refus de la véhémence, propre au musicien.

Nous réalisons pleinement que la personnalité d'Enesco fascine justement parce ce combat continu et lent décanterement, par la victoire d'une voie compositique qui vise les hauteurs les plus hardies. On ressent la nécessité d'une vision, d'une interprétation nouvelle de sa destinée créatrice ; ce que, très souvent, on considère des influences, sont, en réalité des synthèses et des combats incessants, des phases successives, actives et pleines de vitalité, propres seulement aux grands esprits de l'humanité.

La *Sonate n° 1* en fa diez mineur est l'une des créations qui peuvent illustrer ce que nous venons d'affirmer ; la parenté entre l'immanence et l'innovation d'ici vont s'élucider, deux ans plus tard, dans la *Sonate n° III* pour piano et violon. Mais rien ne peut ombrager l'allure du chef-d'œuvre éneskien de la *Sonate en fa diez mineur*.

(IV) *La Symphonie n° III (monument éneskien)*

... On a beaucoup écrit, et de très beaux mots, sur Enesco, dans presque toutes les revues et les publications. J'ai lu avec intérêt les poètes, surtout, pour savoir jusqu'où s'étendent les frontières de l'esprit éneskien. Ce qu'on a écrit constitue la preuve d'un amour ardent, souvent troublant, le sphynx de son travail semble silencieux et impénétrable, quoique — par l'intuition — nous savons qu'il garde un trésor. Nous, les musiciens, nous nous sommes approchés plutôt des sens profonds de la création du grand compositeur, ou peut-être l'analyse de l'analysable nous donne une telle illusion. Il est possible que nous soyons, les uns comme les autres, sur le même seuil, d'où on sent la chaleur de l'irradiation, mais le noyau incandescent se trouve sans doute au-delà.

Un torrent d'idées et d'images t'accable après chaque contact avec ses œuvres monumentales. Écoutant *la troisième Symphonie*, datée 1918, qui représente dans une manière synchrone ses propres troubles et aussi ceux de l'époque, nous réalisons qu'elle est construite d'une lave brûlante, dans laquelle se meurent et naissent en même temps mille existences mélodiques, pour se subordonner à une immense voûte sonore, projetée par la main d'un architecte de la grandeur. Les trois parties de l'œuvre, trois hypostases de la matière et du mouvement, ont été souvent imaginées comme inspirées de la *Divine Comédie* de Dante. I. *Le Purgatoire*, II. *L'Enfer*, III. *Le Paradis*.

Si :

la partie n° I est le *Purgatoire* alors elle représente notre inquiétude, la recherche de soi-même, la voie sinueuse et interminable, le doute devant certains moments de la vie. Le purgatoire se trouve avant et après les moments importants de l'existence, c'est l'état d'instabilité, générateur d'angoisse. Les grands personnages mélodiques sont ici de grands signes de question, restés sans réponses, et à leur ombre les personnages mélodiques petits ne peuvent s'articuler pour devenir visibles. Ils s'agitent vainement, et ne sont pas au moins ornementaux. Sur toute la première partie plane une teinte grave d'un esprit errant, le sentiment d'un impossible retour.

Si :

la seconde partie est *L'Enfer* alors, il ne peut être que la première guerre mondiale, le premier cataclisme militaire d'envergure planétaire, avec tout son cortège de souffrances. Les grandes lignes de l'orchestre deviennent tragiques, fantastes et absurdes, serrées jusqu'à la destruction de la structure de la matière. Lorsqu'on est arrivé à l'apogée, nous sommes dirigés par une main titanique plus haut, vers

un super-apogée (si une chose pareille existe !), et ensuite, vers un super-super-apogée, jusqu'à ce que notre être est fondu et épuisé. D'un monde resté loin et qui peut encore être rationnel et naturel, on entend l'Echo d'une cloche ; l'âme de l'orchestre expie en amenant les sombres fantômes. Tout semble une leçon qui nous apprend que l'enfer se trouve ici, près de nous, que ses auteurs sont les humains et qu'eux seuls peuvent et doivent l'arrêter. Ce qui est douloureux c'est que les sauvés paraissent mutilés, eux-aussi, par les flammes dévoratrices ...

Si :

la troisième partie c'est le *Paradis*, alors Enesco dessine l'image la plus troublante : il est un paysage roumain ! Chacun de nous se sentira ailleurs, dans son pays, comme il l'a connu au moins une fois dans sa vie, avec la paix et le silence de la nature, avec laquelle il s'est confondu. Cela représente pour moi une soirée d'août, lorsque, avec un serrement de cœur, j'ai senti que le soleil tombe plus vite au-dessus des collines et les ombres deviennent plus longues, lorsque, dans la brise légère de la fin d'été ont pénétré les sons veloutés des cloches. La cloche du monastère dans la vallée, pressenti dans le tumulte de la II^e partie est proche, maintenant, seule, l'église est restée ensoleillée.

Dans les gorges d'Oituz, Trotuș, Jiu et Prahova les instruments de la première guerre mondiale avaient détruit des sapins, ensanglanté des champs, mais la plupart des lieux du pays étaient restés loin du vacarme sinistre. Nous les retrouvons aujourd'hui encore inchangés et nous écoutons leur silence profond. Le visage d'Enesco semble près : dans le calme de Tesani ou de la cabane « Luminiș », dont, en adolescence, nous nous approchions sans que notre pas dans l'herbe trouble son sommeil.

Nous n'avions pas le moindre soupçon qu'on y dressait des monuments.

Trente années — la durée d'une génération, d'après les historiens et les sociologues — nous séparent du moment où, dans la nuit du 3 vers 4 mai 1955, la culture musicale roumaine et universelle perdaient Georges Enesco, éteint sur le lit de la souffrance dans une institution sanatoriale parisienne. Il n'avait pas encore 74 ans et — si une vie d'efforts surhumains, de travail intensif et continu et de graves tourments de l'âme, pendant laquelle il avait assumé, avec dévotion, tous les angoissants problèmes du monde moderne, ne l'avait pas profondément marqué, en lui ébranlant d'une façon irrémédiable la santé — nous aurions pu l'admirer parmi nous encore dix, ou quinze, ou vingt ans, peut-être. Certainement cela n'aurait pas été une époque de repos bien mérité, car l'homme et l'artiste Enesco ne pouvait rester inactif ni même pendant sa vieillesse ; nous ignorons quel héritage musical il nous aurait légué pendant ces années perdues, soit sur le plan des interprétations musicales, soit sur celui de sa création en matière de composition ; nous pouvons seulement en avoir une intuition très vague, en regrettant profondément qu'il n'a pas eu la chance de se réjouir de cette apothéose de la vie et de l'activité.

Pour la vie culturelle, trente ans ne signifient qu'un très mince délai, mais ils peuvent nous en distancer énormément. Parmi ses confrères, Enesco a bénéficié dès sa vie et même dès son jeune âge, de la reconnaissance de son véritable génie. Une manière tout à fait personnelle *de faire* la musique, qui vient de la manière tout à fait à part de concevoir et de *comprendre* le phénomène musical, lui a offert cette position primordiale parmi les grands artistes du monde. Ce n'est pas seulement le fruit d'un don exceptionnel et d'une éducation musicale de la plus grande valeur, mais c'est le résultat d'un caractère sérieux et d'une spéciale responsabilité vis-à-vis de l'acte artistique, celui d'un travail ininterrompu et d'un dévouement artistique et social sans limites. Dans le cas d'Enesco, même si la présence de l'interprète nous manque et le peu d'enregistrements dont nous bénéficions pour nous remémorer le violoniste, le pianiste ou le chef d'orchestre ne peuvent la remplacer sur le podium de concert, sa gloire de musicien à part,

GEORGES ENESCO DANS LA CULTURE MUSICALE CONTEMPORAINE

Mircea Voicana

doué d'un charme personnel, particulier, inégalable, continue d'être relatée par ses élèves et par ceux d'entre nous qui, de plus en plus rares, l'ont écouté, admiré, divinisé. Ses réserves vis-à-vis des techniques d'enregistrement — considérées comme très modernes alors, mais encore si imparfaites aussi, son exigence extrême devant la qualité de sa propre performance publique nous privent, pourtant, à présent, d'un contact musical, sonore (même par l'enregistrement), et non seulement de nature littéraire, relatée, avec son art interprétatif vif, dont nous n'avons connaissance que par l'intermédiaire des dires des témoins.

Chez Enesco, plus que chez tout autre artiste, l'homme ne peut pas être connu profondément sans connaître son œuvre, mais son œuvre ne peut pas être étudié et jugé en faisant abstraction de l'homme qui l'a créé. En même temps aussi, le compositeur Enesco ne peut être compris exactement si on ne tient pas compte qu'il a été également un grand violoniste, pianiste et chef d'orchestre, mais à son tour l'art interprétatif enescien ne peut être justement apprécié sans tenir compte du musicien compositeur qui l'offrait. Tributaire à une pensée esthétique cultivée dans un milieu poétique permanent et dans un continu état de rêve (les mots appartiennent au professeur George Manoliu, le meilleur connaisseur roumain du

violoniste qui fut Enesco), cet art interprétatif s'est formé aux excellentes traditions de l'art viennois du violon et de l'école de violon franco-belge, mais il s'est cristallisé et s'est transmis par les disciples d'Enesco — Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Henryk Szering, Christian Ferras, George Manoliu, etc. — se répandissant comme un véritable courant esthétique et justifiant entièrement le *professeur* Enesco, maître discret dont les leçons d'interprétation (à Paris à l'Institut instrumental d'Yvonne Astruc, à Londres, à New York ou à l'Accademia Chigiana de Sienne) se transformaient dans de véritables méditations sur la musique, comme les évoque Bernard Gavoty.

Les analystes les plus accrédités (Manoliu) ont mis en évidence les principales ressources esthétiques et techniques de l'art interprétatif du violoniste : extraordinaire intuition sur le style, avec son tempo et son rythme, une attention minutieuse et, pourtant, de synthèse sur la construction musicale et sur la technique de cette construction, une adéquation parfaite de l'expression aux exigences de style, avec un vibrato qui se moulait de la plus faible oscillation jusqu'à la plus passionnée fréquence, avec un trille extrêmement varié et une main droite d'une souplesse parfaite, en assurant ainsi une vaste palette dynamique ; un nombre d'éléments techniques *novateurs*, comme son louré spécifique, qui donnait des inflexions de paroles à son discours musical, sa digitation par des extensions et des contractions qui épuraient la musique des *glissando* dus aux changements de position ; enfin, une géniale répartition de la phrase dans le trait d'archet, qui donnait du sens et des ailes à n'importe quel style — tous ces éléments ont contribué, chacun et tous ensemble, au caractère spécifique, individuel de l'art du violon enescien et, en même temps, à son caractère novateur.

De même, son art de chef d'orchestre — avec des gestes simples, pas du tout spectaculaires, mais d'une totale précision et avec des nuances infinies qui traduisaient parfaitement sa pensée sur les grands plans sonores, sur les expressions les plus délicates et les nuances de couleur et de timbre — lui assurait une efficacité parfaite et réussissait d'investir sa musique d'une autorité absolue, qui déterminait le même Gavoty de noter qu'une inter-

prétation d'Enesco ne se discute pas, mais s'admet comme un credo.

Dans un cas, comme dans l'autre, les traits communs qui unissaient ses positions d'interprète ont été son entière subordination par rapport à l'art qu'il servait : « en général, en qualité d'interprète, je n'ai pas le droit d'avoir une position personnelle vis-à-vis du compositeur ou de l'œuvre interprétée. J'entends me confondre avec les intentions du compositeur et suivre sans faute les indications du créateur », précisait Enesco en 1948, fidèle aux opinions qu'il avait professées pendant toute une vie, considérant que l'acte d'interprétation est une « récréation de ce qu'un autre a créé » (1928) et que la simple virtuosité « est une performance sportive... la musique, en échange, est une composition, une création » (1931). D'après Enesco, l'interprétation est un sacerdoce : « ... après toute une vie de réflexions, de travail, de concentration, il me semblait que j'avais, enfin, compris ce que c'est que d'interpréter simplement, pieusement » (1954). C'est pourquoi, sans doute, la nécessité de se situer entièrement dans les finalités de l'art interprété, ce qui implique en même temps un développé sens historique musical, basé sur une vaste connaissance de l'histoire de la musique : « Dans toutes les compositions on devrait avoir dans la mémoire la personnalité et les intentions du créateur » qu'on devrait « transmettre à son auditoire, tandis qu'on essaye de s'estomper le plus possible en faveur de la création représentée, en permettant au compositeur de parler de lui-même » ; et ensuite : « Pour connaître un compositeur il faut connaître non seulement sa biographie, mais aussi la plupart de ses compositions, de les comparer entre elles et de les placer dans une juste corrélation... de se familiariser avec l'époque dans laquelle il a vécu, avec les tendances de la pensée du temps et avec sa position vis-à-vis d'elles » (1934).

Quelle splendide leçon de respect envers la création et les fins de l'art, entièrement valable pour notre époque assaillie par la paraphrase, par les transpositions, par les arrangements musicaux qui altèrent l'œuvre utilisée, son genre et ses intentions !

Il n'y a rien d'étonnant que de telles positions ont été promues justement par un musicien interprète qui doublait le

musicien penser et compositeur qui fut Enesco. Petit enfant encore, il aimait et cultivait l'espoir d'être compositeur, comme l'hypostase musicale qu'il appréciait le plus ; et non pas n'importe quelle sorte de compositeur, mais un « compositeur roumain ». Car, en effet, sur l'une de ses premières tentatives de composition on peut lire : « Terre roumaine. Opéra pour violon et piano (!) par Georges Enesco, compositeur roumain, âgé de 5 ans ! ». Cette pensée a été permanente dans le désir de devenir de sa personnalité — et c'est en hommage à cette préoccupation qui a été une véritable vocation, que nous avons intitulé le IV^e volume de la série « Enesciana = », « Enesco, compositeur roumain » (Editura Muzicală, 1985).

Tout comme son art interprétatif, sa création sur le plan de la composition a trouvé dans son héritage musical une autorité morale incontestable, toute l'école de composition roumaine des dernières décennies se développant sous le signe d'Enesco. C'est une musique qui manque essentiellement de spectaculaire ; des exceptions il y a seulement lorsque le genre musical, la musique proprement dite, l'imposent — tel est le cas de l'opéra « symphonique » *Œdipe*. En échange, le sondage des états d'âme les plus profonds, le permanent et frémissant trouble intérieur, bien retenu, enfin une implication totale à la cause de la musique qui le hante, confèrent à ses compositions une force émotionnelle accablante. Au charme violonistique correspond le charme des compositions ; à la rêverie qui caractérisait son interprétation s'ajoute l'état de rêve qu'il réalise dans toutes ses créations, même quand il s'exprime vigoureusement et tumultueusement. « L'artiste chargé de rêves, . . . portant sur son masque et sur son être le signe doux et suave de la musique, avec laquelle il faisait un même corps » (Tudor Vianu) nous a offert une œuvre d'une grande douceur et pénétration, dans laquelle la timidité et l'attente s'éclaircissent dans un soupir, le chuchotement devient un vers et dans tout l'être naissent peu à peu des tensions qui s'accumulent, prennent contours et s'amplifient, pour se casser et se fondre de nouveau dans des moments d'une véritable détente, par lesquels va se configurer la dimension spatiale du discours sonore

chargé de contrastes dramatiques qu'on ne supposerait pas. C'est ainsi que nous allons le connaître dès son *Poema Română*, op. 1 (Paris, 1897) jusqu'au poème symphonique *Vox Maris*, op. 31 (Paris, 1954), dès premiers ouvrages de chambre et « symphonies d'cole » jusqu'à son dernier opus *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste*, op. 33 (Paris, 1954), ou le *Quatuor de coarde nr. 2 în sol major*, ouvrages pour le finissage desquels le compositeur a donné ses dernières indications à son ami de toute une vie, Marcel Mihalovici. Dans tout cette œuvre, symphonique ou de chambre, instrumentale ou vocale, flotte un parfum de légende, comme une récitation légère, mais on ressent aussi une pénétrante et accablante poésie, qui s'avoue par cette âme marquée par la flamme d'un lyrisme essentiel, élégiaque et tragique en même temps, d'une gravité contemplative et consolante. Rien de cassant ou dur dans ce tempéré tragisme ébescien, plutôt massif, lent et enveloppant. C'est une musique imprégnée par l'esprit de synthèse et d'équilibre qui caractérisait, aussi, sa personnalité humaine ; c'est une conséquence de sa conception intime sur la vie et sur le destin, considérés du point de vue de la tragédie grecque classique mais qui se place pleinement dans l'actualité appelée à édifier un meilleur avec c'est de cette manière qu'il faut comprendre sa noble leçon de patriotisme, de profond humanisme et de démocratisation.

« Romantique et classique par l'instinct, je me suis efforcé de réunir dans tous mes ouvrages une forme d'équilibre qui a sa ligne intérieure bien définie », disait le compositeur en 1936, après avoir noté, en 1932, avec assez de déplaisir et d'ironie, qu'il était désavantagé par ceux qui, en contact avec sa création, ne réussissaient pas de la cataloguer et de la classer d'après les critères usuels. Provenant du monde roumain le plus authentique, avec les données musicales archétypales bien enregistrées dès son enfance, Enesco s'est formé à une école d'ancienne tradition européenne qui, dérivant de Bach, qu'il vénérât, et passant par Beethoven, qu'il divinisait, était arrivée pendant les années de sa formation à la double orientation Wagner-Brahms, qu'il adopte tous les deux à la fois, se laissant, dans

son désir de synthèse, également imprégné par leur musique. Cette empreinte ne le quittera plus, même lorsqu'il accumulera des forces et des valences nouvelles du contact avec le monde musical français découlant d'Hector Berlioz ou représenté par Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, César Franck, Guillaume Lekeu et, surtout, le doux Gabriel Fauré, pour l'approcher de Debussy, peut-être, mais surtout de Paul Dukas ou de son collègue parisien de conservatoire Maurice Ravel. Un parallèle, surtout avec la création de ce dernier, mériterait d'être attentivement entrepris. Des quasi-coïncidences tchakovskiennes (surtout dans la splendide *Symphonie no. 4 « d'école »*), avec Edvard Grieg dans *Poema Română*, avec le sens mélodique de Schubert ou avec l'esprit symphonique néowagnérien y compris Richard Strauss, le configurent dans ses larges dimensions européennes et historiques, en même temps, qui compriment l'expérience des siècles dans un art nouveau, portant une forte empreinte personnelle. C'est ce qu'on ressent aussi dans ses œuvres d'orientation classicisante, soient-elles des suites pour piano ou symphoniques ou des pièces spécifiques « de genre », ou de chambre, Enesco étant l'un des initiateurs de la musique néoclassique dans laquelle ont brillé ensuite Prokofiev avec la *Symphonie classique*, Janacek, avec sa *Symphonietta*, Ravel avec *Le tombeau de Couperin*, les pièces en style classique de Respighi, Casella, Reger ou Benjamin Britten, les opus du roumain Filip Lazăr ou *Concertino en style classique* de Dinu Lipatti. En même temps, par les innovations de forme, langage et ethos, sa création s'inscrit dans les plus novatrices formules viables de la musique contemporaine, tout à fait comparable à la création de Bartok, Janacek, Szymanowski ou Stravinski, par le souffle propre, national qu'ils apportent dans le paysage lyrique de notre époque. En synthétisant et en assimilant les gains de la rencontre avec les grands courants du monde musical européen, Enesco les détermine à fusionner (pour certains, d'une façon paradoxale) et les utilise pour la création de sa propre esthétique qui ennoblit et universalise la musique du peuple roumain, en la plaçant et l'élevant peu à peu de la citation rhapsodique caractéristique pour ses œuvres de jeunesse, aux créations « en caractère populaire rou-

main » qui dominent les ouvrages de ses dernières époques créatrices. Les éléments de l'univers sonore roumain, qui marquent tous ses ouvrages, y compris le massif et le monumental *Œdipe*, l'ont porté, d'ailleurs, peu à peu, par leurs exigences, sur des voies vierges, dans des domaines qui n'ont pas encore été atteints par les prédécesseurs, en conférant à sa musique, organiquement et logiquement, un caractère novateur dans le paysage musical européen, dans lequel divers courants contemporains s'efforçaient, en partant de positions théoriques pas toujours justifiées, de casser les limites héritées.

Descendant de la musique de ses lieux natals, qui conservent encore d'incalculables trésors folkloriques, Enesco restera, même dans un monde qui se propose de nier la mélodie, un grand mélodiste, avec un discours sans cesse ondulatoire et contorsionné, avec un jeu spécifique tonal-modal sur une structure rythmique variée d'une constante spécificité et pratiquant une polyphonie et des procédés hétérophoniques tout aussi spécifiques. Évaluant du plan diatonique pour aboutir à une extrême chromatisation, dans laquelle se place — comme chez Leos Janacek ou, surtout, chez Alois Haba — la microtonie des quarts de ton, Enesco est de tous ces points de vue un précurseur, qui a pourtant une solide base traditionnelle et rationnelle.

On a constaté, sans doute, dès la moitié du siècle, encore avant la mort du compositeur, l'extrême diversité de ses créations, qui a été expliquée par un manque de définition de son style ; mais, c'est une idée limitée sur le style qui, dans l'art moderne, n'est plus cette empreinte pour toujours sur l'œuvre d'un artiste, qui lui offre l'unité et la personnalité. Si au cas de Beethoven déjà, on a pu faire une différence entre les trois « styles », ils arrivent à atteindre chez Stravinski, un nombre pareil à ses créations. Du point de vue du problème du style, la voie de la création d'Enesco est constituée par des tentatives ininterrompues d'aborder ce problème, qu'il a considéré nécessaire — parallèlement aux retours inhérents à un avancement en spirale — pour l'envisagement plénier de l'idée et de l'expression et pour leur fusion dans un complexe équilibré, toujours renouvelé, qui produit chaque fois une nouvelle hypostase de la synthèse par

laquelle il s'exprime. Ce sont là les grands traits explicatifs du style des compositions d'Enesco.

Comme nous l'avons déjà observé, les divers ouvrages énescoiens s'avèrent être les perles d'un même collier, elles s'unissent dans un tout organiquement constitué qui représente son *Œuvre*, qui est unitaire aussi par son caractère super-cyclique dans le cadre duquel il reprend au long de son entière création un nombre d'éléments et de motifs, de phrases et de fragments thématiques, de procédés rythmiques et agogiques ou de formules instrumentales qui mettent une certaine et unitaire empreinte de style sur ces œuvres. Ce collier nous apparaît ainsi comme une grande arcade créatrice déroulée d'une manière unitaire dès le début jusqu'à la fin de sa vie. C'est pourquoi une étude plus attentive de sa création serait capable de rendre plus facile le processus de réception de son œuvre, encore déficitaire, même parmi les musiciens.

L'attention accordée ces dernières décennies à l'œuvre d'Enesco a amplifié beaucoup la liste de ses ouvrages qui, quoique pas très large, contient pourtant 9 symphonies (4 considérées d'école, les trois connues comme telles, la symphonie concertante pour violoncelle et orchestre et la symphonie de chambre), 3 poèmes symphoniques et 4 cantates vocales-symphoniques, 3 rhapsodies, une ouverture de concerto et un concerto pour violon et orchestre, 6 suites pour orchestre et 4 pour piano ou violon, 10 sonates, un trio, 4 quartours, un quintet, un octuor et un dixtuor, d'autres pièces symphoniques ou instrumentales diverses, des dizaines de lieds pour voix et piano et un nombre impressionnant de petites pièces, de genre ou composées pour les besoins des concours du Conservatoire de Paris, etc. Mais les musiciens ne connaissent par réellement qu'une petite partie de ces œuvres et on entend encore moins, ce qui est tout à fait désagréable, surtout si on tient compte de la relative carrence des magasins de spécialité en ce

qui concerne les œuvres publiées et même les enregistrements, face à la demande du public. Dans ces conditions et abstraction faite d'*Œdipe*, Enesco reste pour les cercles plus larges seulement le créateur des célèbres *Rhapsodies roumaines*, de la *Sonate n° 3 en caractère populaire roumain*, des *suites* pour orchestre, ou des *chansons sur des vers de Clément Marrot*, ouvrages qui ont pénétré pourtant dans la conscience musicale du public amateur. Il faut reconnaître que c'est très peu pour la valeur de son œuvre et pour la culture musicale contemporaine, en général.

Mais le compositeur Enesco est resté le même modeste et discret qui étonnait par ces traits les grandes masses qui s'aggloméraient dans les salles trop petites, pour élogier l'un des plus applaudis et aimés artistes du temps. Il n'a fait aucun geste pour promouvoir ses créations, il ne les a pas programmées dans des concerts et des récitals (avec très peu d'exceptions), il n'a pas organisé des campagnes et n'a pas accepté des compromis de lancement ou de propagande autour d'elles. Est-ce qu'il a bien fait ? Est-ce qu'il a fait mal ? Tenant compte de ce qu'il aurait mérité pour la valeur de son œuvre et de son écho relativement restreint, il est certain qu'il n'a pas suffisamment aidé à la diffusion de sa création. Mais, connaissant l'homme, c'est probable qu'il n'aurait pas du tout conçu qu'il pourrait esquisser un geste au moins à cet effet. Évidemment, il l'aurait considéré orgueilleux et contraire aux règles morales très strictes qu'il respectait dans ses rapports avec ses confrères, qu'il avait aidés pourtant sans réserves, même quand il s'agissait de lancer leurs ouvrages.

La culture musicale contemporaine s'est enrichie par l'activité créatrice et interprétative d'Enesco. Il dépend du monde musical de notre époque, il dépend de nous tous de savoir employer d'une manière à la fois affective et effective cette richesse, cet héritage, cette leçon.

CENTENAIRE DIMITRIE CUCLIN

George Enesco définissait Dimitrie Cuclin comme « le plus grand penseur roumain en matière de musique ». Il émettait ainsi, à sa manière, simple et profonde, un jugement de valeur fondamental. À son tour Henri Coandă inventait un syntagme symbolique puisé dans son propre champ d'action et appliquait au musicien le surnom de « phénomène Cuclin ». Ce qui obligerait notre siècle à une prise d'attitude sinon définitive du moins plus claire envers le compositeur et le penseur dont nous fêtons le centenaire.

Car ces témoignages et bien d'autres encore, ayant une profonde signification, mais surtout l'existence d'une œuvre globale, énormément diversifiée, pas encore complètement explorée augmentent graduellement la conviction que nous nous sommes trouvés longtemps sans nous rendre compte, auprès d'un titan non seulement de la pensée musicale mais aussi de la culture roumaine en général. Ce titan exige son évaluation et son intégration dans la hiérarchie des valeurs nationales. C'est pourquoi nous voulons commencer à réparer, dans la mesure du possible et de notre entendement limité, les conséquences regrettables de notre cécité, explicable — pour ainsi dire — du point de vue historique. Nous essayons ainsi d'ébaucher un portrait plus ample dans la perspective de l'histoire de la culture qui nous fait dépasser les frontières non pas étroites mais strictement spécialisées de l'activité du compositeur Dimitrie Cuclin. A vrai dire, il est difficile de séparer les différentes activités dans la vie de l'auteur des *Mélagrides* où réflexion, travail et création artistique se confondent. Vie d'une combustion intense, aux températures élevées, d'une inquiétude fertile, d'une richesse d'inspiration débordante, fondue en images et en splendeurs du verbe égalant celles du son musical. Nous avons à notre disposition des milliers de pages de manuscrits musicaux (une seule symphonie parmi les 20 autres qu'il a composées représente 1 200 pages et, à ce sujet, il nous est agréable de citer encore une fois les paroles de George Enesco ripostant à un instrumentiste de l'orchestre qui se plaignait de la longueur des symphonies de Cuclin : « ce ne sont pas les symphonies de Cuclin qui sont trop grandes, c'est nous qui sommes trop petits

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

pour elles »). Ainsi des milliers de pages remplies de portées et en même temps des milliers de pages couvertes de son écriture mince et soignée, comme si elle avait été contrôlée par cette même sévérité qui dirigeait sa pensée infatigable, débordante, toujours éveillée, toujours polémique (même envers soi-même), en marge de la plus parfaite urbanité qui exprimait sa modestie proverbiale et cachait à dessein sa profonde sagesse.

Et ces milliers de pages que personne n'a encore complètement parcourues, que représentent-elles ? Enormément de choses issues d'une curiosité immense : philosophie, musique, science, littérature, traductions. Et il nous a semblé particulièrement intéressant, qu'une fois, dans une page écrite après 80 ans, où l'artiste faisait sa propre présentation d'une manière ironique, il s'exprimait ainsi : « Écrivain, ayant à son actif une grande production littéraire illustrant presque tous les genres Dimitrie Cuclin est à peu près connu dans les cercles de spécialistes comme musicien et, surtout, comme compositeur ; à peu près connu où mieux dit, très peu connu, par rapport à sa production musicale, non moins vaste que celle littéraire, dont on ignore pourtant complètement des symphonies, des oratoires, des opéras, ouvrages capitaux faisant partie d'un tout gigantesque ».

Chose bizarre, le musicien commençait par se présenter comme écrivain, auteur

d'une « grande production littéraire illustrant presque tous les genres ». Il s'agissait peut-être d'un geste de modestie vis-à-vis de sa création spécifique ou plutôt d'un accent destiné à indiquer une autre direction de l'intellect, de l'esprit, une allusion faite à la plurivalence qu'aurait pu suggérer l'exercice de la littérature. En tout cas, dans l'éventail du spectre de son universalité incontestable, la littérature ouvre, selon sa volonté explicite, la série des activités créatrices.

Fidèle à un vieux postulat qu'il aimait citer, à savoir, « la démocratie signifie la discipline de la liberté et la culture est une condition de toute discipline », Cuclin a compris ce que tout véritable intellectuel doit comprendre. Et il a vécu et s'est formé dans une vision de complémentarité indispensable des branches de la culture sans laquelle la discipline de l'intellect et de l'esprit ne peut être atteinte. C'est le compositeur lui-même qui affirmait cette idée dans les pages admirables de sa correspondance avec Doru Popovici bénéficiant de l'excellente édition de V. Cosma. Pour lui la littérature n'était pas seulement l'inverse d'un violon d'Ingres, un moyen de varier ses préoccupations, un jeu gratuit mais au contraire, une activité qui contribuait en tant que partie intégrante à la constitution d'un « complexe de conditions qui complétaient et confirmaient, sa rentabilité musicale même ». Complémentaire donc, en tant que branche de l'arbre créateur, la littérature devait l'intéresser premièrement par cette affinité de substrat. Tout comme les romantiques. Mais pas seulement comme les romantiques. Il est vrai que Dimitrie Cuclin a écrit beaucoup de poésie et surtout des sonnets (en roumain aussi bien qu'en anglais), qu'il aimait Pindar, Dante, Petrarque, Shakespeare et Goethe, Musset et Oscar Wilde dont il a utilisé les vers dans une Sérénade, mais aussi des poètes moins importants comme Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri. Il plaçait Eminescu, parmi les poètes les plus importants du point de vue de « l'art du métier », du « talent », du « génie », de sa capacité de conquérir, de transfigurer, de mobiliser « pour soutenir et élever sans cesse le genre humain ». Eminescu, disait Cuclin dans son langage plein de fraîcheur, de vivacité, d'originalité, nous oblige à nous débarrasser de la neige

impure de notre propre banalité à la mode ; il nous oblige à pénétrer dans l'essence multimillénaire de l'homme de la pré-Atlantide dans la mesure où nous sentons le besoin de nous immuniser contre la tendance commune qui suit le cours naturel de la décrépitude cachée sous le masque des faux éclats ».

La preuve de sa profonde ferveur pour Eminescu qu'il plaçait au-dessus de tout autre poète de notre pays et de beaucoup d'autres du monde se trouve aussi dans le fait qu'il a traduit son œuvre en anglais dans une version qui reste, de nos jours encore, parmi les plus réussies surtout par un sens spécial de la musicalité et des rythmes intérieurs. Cuclin expliquait aussi le sens de la transposition musicale des vers de *Ce te legeni, codrule* — par une certaine nécessité intérieure de continuer le contenu de la poésie en développant son dramatisation.

Au fond, il nous semble qu'en littérature, en dehors de l'affinité de substrat dont nous venons de parler, due à l'appartenance de toute création authentique au système fonctionnel, le compositeur se sentait attiré surtout par deux éléments. Premièrement par la musicalité et le rythme de la poésie donc par ce qui la relie d'une manière plus évidente à la musique. La prosodie le passionnait vraiment et il en connaissait les règles sans faute.

En roumain, en français ou en latin (qu'il connaissait aussi sérieusement que le grec ancien), Cuclin analysait souvent la structure de certains vers, en évoluant aisément parmi les spondées et les anapestes, essayant de corriger les accents pour une plus grande expressivité du vers, pour plus de vérité conforme à la « psychologie et à la situation du personnage en question », comme il le disait.

Car l'approfondissement de l'élément lyrique faisait découvrir la dimension dramatique, qui ne peut manquer à aucun véritable produit de la créativité. Et c'est ainsi qu'avait procédé le maître dans le cas de la poésie d'Eminescu, comme nous l'avons observé, en pénétrant par l'instrumentation de son musical dans les zones profondes du dramatisation sous-jacent à l'œuvre lyrique.

C'est pourquoi, en second lieu, l'intellectuel Cuclin s'est passionnément intéressé à l'art dramatique, surtout à la tragédie classique où selon ses propres paroles, la

substance se rend perméable au plus haut degré à l'essence, dans un point d'interférence où l'humain montre sa force, sa noblesse et sa beauté dans sa lutte avec les forces hostiles.

Cuclin a fait son apprentissage en matière d'art lyrique et dramatique à l'école de l'art grec, à la haute école d'Eschyle et de Sophocle qu'il considérait les plus grands maîtres de la tragédie. D'ailleurs suivant leurs traces, mais sur ses propres livrets il a donné *Agamémnon*, *Bellerophon* et les *Méléagrides*, œuvres de grande profondeur encore insuffisamment étudiées. Les mythes fascinaient le penseur par leur ambiguïté fertile par la capacité de leur double force signifiante, l'une dirigée vers les régions élevées d'une spiritualité hermétique tenant de l'essence, l'autre vers les régions inférieures, vers l'entendement commun, vers la substance. Et Cuclin avouait qu'il avait placé son œuvre lyrico-dramatique (et pas seulement les titres cités mais aussi *Soria* et *Traian et Dochia*) dans la lignée la plus traditionnelle possible, si nous pensons, disait-il, à l'*Orestie*, à *Prométhée*, aux *Perses* d'Eschyle ou à *Philoctète*, *Antigone* de Sophocle ou aux *Bacchantes* d'Euripide où les spectateurs appréciaient la réalisation théâtrale du sujet, tandis que le « jury » qui les jugeait, plus cultivé, pouvait pénétrer dans les subtilités de la signification supérieure de la conception ». Par conséquent il plaçait son œuvre dans la lignée d'autorité absolue des mythes fondamentaux. Chaque fois le compositeur insiste sur l'hermétisme de son message, mais surtout sur le dualisme structurel de ses œuvres où l'action double a lieu dans l'âme même des personnages, ou bien comme dans les *Méléagrides* où le côté spirituel, divin, de l'action se détache du côté physique, matériel et cosmique.

Le même dualisme se retrouve dans *Trajan et Dochia*, en commençant par le titre même de cette œuvre, chargé d'une tension élevée, car Dimitrie Cuclin hanté par l'idée de nos origines mystérieuses tentait des explications de nature spirituelle apparentées à celles d'Eminescu ou de Sadoveanu : il accordait à Dochia les vertus des Daces, tandis que Trajan représentait pour lui la grande et redoutable force romaine symbole de la réalisation matérielle.

D'ailleurs le compositeur roumain poussait plus loin l'interprétation obligatoire du dualisme. Il le découvrait ainsi cette fois-ci dans une autre hypostase, celle de la structure sonore, dans le premier accord du *Tristan* wagnérien. Il distinguait un *fa* naturel comme tierce majeure de *la*, rattaché à la « dépressivité » gravitant vers les extrêmes de la mort, mais il observait aussi un *re diez* comme tierce majeure de la majeure fondamentale *si*, tenant de « l'expansivité » qui aspire vers la vie suprême. Un seul accord formé de deux accords contrastants par le sens, qui exprimait une contradiction fondamentale de sens fonctionnel dans la conception de Cuclin, là où Berlioz n'avait pas vu qu'un conflit sonore strictement empirique.

Car Cuclin par la tendance d'universalisation de sa pensée et par sa vaste culture dépassait considérablement, ou même contestait le domaine strictement musical, en tant qu'univers sonore. La pratique des arts et tout ce qui se rattache à la créativité et aux activités humaines supérieures étaient subordonnés dans sa pensée infatigable à la philosophie et à la sagesse, les instruments de la vérité — « Rien ne peut exister, vivre, agir, créer que dans ce cadre », écrivait le maître dans une page synthétique, des plus denses.

En dehors de ce cadre tout s'ébranle, se détruit, s'écroule car la sagesse dicte l'équilibre, impose la nécessité de la conception, guide dans la vie, dissocie l'activité créatrice dans une diversité infinie ». Partout c'est elle, la sagesse, qui règne et domine l'ordre « musical » indissolublement lié à la triade essentielle : vérité, bonté, beauté.

Il faut observer que pour Cuclin il n'y avait pas seulement une grammaire de la musique en soi (grammaire, que d'ailleurs il possédait admirablement dans toutes les hypostases de son évolution), mais une vaste grammaire qui la subordonnait, celle de la création musicale harmonieuse dans son contenu. Une philosophie pythagorique, à nuances platonisantes et néo-platonisantes se constituait en système dans la pensée de Dimitrie Cuclin. La musique était arrachée du champ purement sonore acoustique pour être replantée dans le champ fonctionnel, psychique, philosophique, et le système devenait une unité vaste et complexe métaphysique

musicale. Dans le cadre du dualisme fondamental essence-substance de la philosophie de Cuclin, il revient à la musique (qui se retrouve dans toutes les autres activités créatrices), de transmettre le message de l'essence, dans des formes qui ne sont que des modalités vitales de l'essence. Et comme c'est en essence que réside la parfaite triade classique bonté, beauté, vérité, il incombe aux arts, implicitement à la musique, le plus noble des arts, de réaliser en substance, c'est-à-dire en réalité et dans un matériel spécifique, les plus nobles aspirations, et aussi certaines fonctions, certaines valeurs éthiques et esthétiques, exemplaires édifians, constructifs. « La musique exprime en formes harmonieuses les variations expansives et dépressives de l'essence et de la vie parfaite de Dieu. Elle constitue pour l'humanité une source d'Harmonie, de Vie, de Santé, de Bonheur. Son rôle est en même temps d'harmoniser, de vivifier et de diviniser », affirmait Cuclin dans son *Tratat de estetică muzicală* (Traité d'esthétique musicale) de 1933 qui venait appliquer à la musique les grandes lois du système fonctionnel. Car l'art en tant que vie, en tant que mouvement doit se soumettre à des lois permanentes et sévères semblables aux lois qui dirigent le Cosmos dans son harmonie parfaite pour « ne pas dénaturer son essence, pour ne pas dégénérer la substance, pour ne pas dégrader son aspect ».

Les lois de l'architecture musicale, exposées par Cuclin ont une clarté et une force amphionique qui semble dépasser le domaine de la musique et tout ce système des quintes parfaites pythagoriques pris de la pensée antique, a, selon les paroles de George Breazu, un caractère de permanence, au-delà de toute apparition éphémère, transitoire.

D'ailleurs l'œuvre même de Cuclin s'impose, selon l'opinion de George Breazu, non seulement par une impeccable construction architectonique. Dans la vision de Cuclin tout se lie, tout se rattache dans une immense aspiration de globalité harmonieuse, d'intégration dans des symétries célestes. Et dans le contexte qui nous préoccupe, ses paroles rappelant celles de Tagore ne sont pas exemptes de signification : « travaille au rythme de ton cœur ». Cela veut dire que l'homme

dont l'organisme l'a tellement intéressé était pour lui un microcosme, création précieuse, aux lois homologuées avec les lois cosmiques, avec ces rythmes éternels. Il s'intéressait à l'individu, il s'intéressait au peuple, quoi que son aspiration la plus ardente le portait vers l'universalité. Et comme tout était à ses yeux développement, croissance, comme il s'intéressait dans toute autre discipline non seulement à la théorie mais aussi à l'histoire, il avait ajouté à la présentation de son système musical une magistrale histoire de la musique où il constatait l'évolution même de l'esprit humain. Il est naturel que dans une vision si complète, ni l'histoire de l'homme en général, ni celle du peuple roumain — à peine esquissée — ne pouvaient manquer.

« La Roumanie, soutient Cuclin, est située à la confluence de la lignée de l'homme de la post-Atlantide (suivant les stades animal, moral, spirituel) avec la lignée de l'homme de la pré-Atlantide (par les Daces) dernière étape de l'évolution de l'homme générique (cristal- plante-animal-homme individu), continuant l'étape substantielle organique issue de la substance universelle inorganique (du magnétisme atomisé par la particule) en confluence avec le magnétisme resté libre (à la suite de l'atomisation) magnétisme qui, libre ou atomisé, substantiel, n'est qu'une « modalité » de l'essence originaire (alfa) ».

Le penseur envisage les origines mais ne perd pas de vue le développement et en considérant l'avenir, il observe le rôle du peuple roumain dans la réalisation d'une synthèse musicale et spirituelle d'essence et de substance qui le porteront en fin de compte à l'oméga. Ce qui nous paraît plus intéressant dans cette courte théorie sur l'origine de l'humanité et son développement, c'est la vision ascendante de l'évolution, nous rappelant en quelque sorte, sans doute *mutatis mutandis*, la théorie générale émise dans la même sens par Teilhard de Chardin.

Préoccupé par les origines du peuple roumain à l'instar de Hasdeu, Eminescu, Pârvan ou Sadoveanu, hésitant entre les valeurs de l'esprit dace et de l'esprit romain, insistant, de même que Sadoveanu, sur une mystérieuse continuité d'un certain esprit préchrétien, Cuclin a dépassé comme nous l'avons déjà dit, les limites

nationales. Et certains thèmes majeurs de sa musique (car son œuvre ne peut être séparée de sa pensée philosophique) illustrent ces préoccupations qui visent plus haut, au-delà des bornes de l'individuel ou du national. La V^e Symphonie nous emmène vers les contrées de la création, de la cosmogonie, tout comme la XII^e développe le phénomène de l'expansion jusqu'à la réalisation musicale de la transfiguration, de la résurrection spirituelle, de certains concepts initiatiques.

La pensée de Cuclin s'est dirigée avec toute sa force et sa ferveur vers les sommets qui ont attiré les plus nobles esprits

de la culture roumaine. Hasdeu a réalisé la fusion de l'histoire et de la langue avec la philosophie. Eminescu a infusé la poésie de sa vision philosophique. Pârvan a exprimé ses vérités sur le peuple roumain dans le langage de l'archéologie et de la philosophie classique. La voie de Cuclin monte de la philosophie classique vers la musique et, malgré les limites normales de sa vision historique, malgré les préventions subjectives et les différences d'opinion qui nous séparent, il a une fois de plus, ennobli l'histoire de la culture roumaine par la présence d'une personnalité et d'une œuvre dont l'avenir parlera sans doute.

La vie et l'œuvre de Dimitrie Cuclin s'étendent au long de tout notre siècle. Il est né à Galați en 1885 et il a décédé à Bucarest en 1978, dépassant l'âge de neuf décennies. Il a suivi l'école élémentaire et le lycée classique à Galați, où il a reçu ses premières leçons musicales de son père, Constantin Cuclin, professeur de musique lui-même, venu avec Gavril Mușicescu d'Ismail, et élève du conservatoire de Bucarest. Dans sa biographie, Cuclin mentionne Georgiu Cociu et Ion Bobociu, ce dernier, compositeur connu avec des études en Allemagne, auxquels il doit sa préparation en vue d'une carrière musicale. Pendant l'automne de 1903 Dimitrie Cuclin s'inscrit au Conservatoire de Bucarest ayant comme professeurs D. G. Kiriac (théorie, solfège et harmonie), Alfonso Castaldi (contrepoint, fugue et composition), Robert Klenk (violon), Dimitrie Dinicu (musique de chambre), Constantin Dimitrescu (orchestre). Quatre années plus tard, il part à Paris où il étudie avec Charles Marie Widor, au « Conservatoire national de musique », pendant un an, mais en 1908 il s'inscrit à « Schola Cantorum », où il va étudier jusqu'en 1914, lorsque le déclenchement de la première guerre mondiale l'oblige de revenir au pays. A « Schola Cantorum » Cuclin rencontre Vincent d'Indy, dont l'orientation artistique le fascine et dans l'esprit duquel il va essayer de mettre le fondement de sa propre création, produit d'une activité prodigieuse. « Schola Cantorum » était à l'époque d'Indy un lieu d'étude préféré par nos étudiants, attirés par la culture française. Ils y trouvaient un climat favorable à leurs aspirations les plus hautes et ils se réalisaient conformément à leur capacité intellectuelle. Mais les cours de composition musicale à « Schola Cantorum » duraient 10 ans et peu ont fini leurs études, étant donné, tout d'abord, les difficultés matérielles qui ne leur permettaient pas de rester aussi longtemps à Paris. Mais un délai de quelques années à Paris, le contact avec la vie musicale d'une métropole, donnait du prestige et facilitait la carrière musicale dans le pays. Ceux qui avaient la possibilité de rester plus longtemps aux études, mais ne possédaient pas les moyens matériels réels, étaient tout simplement engloutis par la bohème parisienne. Dans ses

DIMITRIE CUCLIN AU CARREFOUR DE DEUX SIÈCLES

Liviu Rusu

souvenirs, Cuclin décrit d'une manière suggestive cette bohème parisienne roumaine à laquelle appartenaient Brâncuși, le peintre Dămian — le premier mari de Zoe Cuclin — Andreescu, Skeletti etc. Les souvenirs de Cuclin de cette époque-là abondent d'un humour caractéristique qui, rarement, dévoile le véritable état de misère dans lequel se débattait cette heureuse bohème parisienne. Et pourtant les cours de Schola étaient audifiés rigoureusement. Dimitrie Cuclin se forme du point de vue spirituel en concordance avec l'orientation idéologique de Schola Cantorum. Après beaucoup d'années, il va noter avec des majuscules le sens de cette orientation acquise : « B-W-F-d'I », c'est-à-dire Beethoven—Wagner—Franck — d'Indy. Bien sûr, il n'excluait ni Palestrina, ni Bach, mais à Schola on préconisait une évolution de la Musique universelle vers le monde français. D'ici, certaines réserves vis-à-vis de Brahms, Bruckner, Strauss et même vis-à-vis d'autres modernes tels Debussy ou Stravinski. La guerre de 1914 a empêché Cuclin d'achever le cours de composition, en le déterminant de revenir au pays. Pendant la guerre il est mobilisé à un service de censure et nous le retrouvons dans l'Orchestre symphonique de Iassy, fondé par George Enesco, jouant de la viole. A la suite de la mort de Emil Dămian, il épouse sa femme, Zoe et, la guerre finie, il s'établit à Bucarest. Il

n'était plus tenté de revenir en France pour finir les études à Schola ; l'Amérique l'attire. Et c'est ainsi que commence pour Cuclin et sa femme le divertissement américain, qui dure de 1922 jusqu'en 1929, lorsque la crise économique l'oblige de revenir au pays. Au Conservatoire de Bucarest, il fonctionne comme suppléant à la classe d'orchestre (1916—1919) dont le titulaire était Alfonso Castaldi ; ensuite, il donne un cours propre d'histoire et d'esthétique de la musique (1919—1922). Son départ pour Amérique, au moment où — nous nous trouvons immédiatement après la grande union des Roumains, lorsque, principalement parlant, on avait besoin de sa force — reste incompréhensible. L'Amérique ne lui a rien offert de ce qu'il espérait y réaliser. Arrivé à New York, il n'a trouvé du travail qu'après deux ans, comme professeurs de violine à un conservatoire particulier de Brooklyn, où il a travaillé dans des conditions assez précaires. La grande crise économique l'a déterminé de revenir ; il a été débarqué à Constanța sans avoir au moins l'argent nécessaire pour un transport jusqu'à Galați, où vivait sa mère. Les souvenirs new-yorkais de Cuclin sont pleins d'humour et d'histoires imprévues. Sa femme l'a beaucoup aidé, elle a trouvé du travail à une grande compagnie de tapis. Dans sa biographie Cuclin esquisse avec humour plusieurs histoires amusantes de la vie américaine d'entre les deux guerres. Il a rencontré à New York Georges Enesco et d'autres Roumains, comme Sandu Albu, Socrate Barozzi, le violiste Stavrache et d'autres encore. Mais il a toujours travaillé. Il a traduit Eminescu en anglais et il a élaboré *Le traité d'esthétique*, qu'il consacre à son professeur Vincent d'Indy. La tentative de représenter un ouvrage dramatique à l'Opéra de New York s'est heurtée à la question à laquelle il ne pouvait faire face dans ces conditions-là : « L'ouvrage est bon, mais qui le finance ? ».

Le retour de Cuclin dans le pays a signifié, au début de la quatrième décennie de notre siècle, un événement spirituel particulier. Notre contact (nous formions la génération des années '30, à laquelle appartenaient Paul Constantinescu, Nicolae Băileanu, Nicolae Brînzeu, Achim Stoia, Constantin Silvestri, etc.) a été très fructueux. Promue par D.G. Kiriac, la nécessité d'affirmation d'une

école nationale était toujours plus prégnante, une école en quelque sorte opposée et novatrice vis-à-vis de la tendance scholastique européenne préconisée par Alfonso Castaldi. De nouvelles tendances roumaines, fraîches, se ressentaient dans l'atmosphère du conservatoire bucarestois. Dès l'automne de l'année de 1928, Mihail Jora commence sa fertile activité de professeur de composition avec d'évidentes tendances de concrétisation des principes de création roumains basés sur le folklore ; George Breazu s'efforçait par ses cours de fonder la doctrine d'une ample action d'instruction et d'éducation musicale ayant à la base la chanson populaire. Constantin Brăiloiu fondait des archives phonographiques auprès de la jeune Société des Compositeurs Roumains, en affirmant ainsi la consolidation d'une tradition nationale ; Gh. Cucu et Ioan D. Chirescu, qui détenaient des chaires de théorie, consolidaient par leur orientation organiquement folklorique ces tendances d'affirmation nationale. Sans doute, tout cela se déroulait dans une atmosphère qui prenait souvent des formes contradictoires, polémiques, entre les professeurs et les élèves et entre les professeurs. Dans l'atmosphère spirituelle du Conservatoire de Bucarest, se confrontaient les idées de plusieurs écoles européennes ; italienne, française et allemande ; de ces complexes tendances, la musique roumaine s'efforçait de former sa propre face. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'effort de cette génération d'affirmer sur le plan musical un ethos roumain issu des stratifications folkloriques anciennes, conservées pendant des siècles dans l'âme de notre peuple. Dans cette atmosphère de vibrantes aspirations la personnalité unique de Dimitrie Cuclin est apparue, avec ses visions cosmiques, accroché à la spiritualité tellurique roumaine et déterminé de l'intégrer dans le processus dynamique d'une vision universelle. La spiritualité de Dimitrie Cuclin a signifié non seulement pour lui, mais pour toute la génération de la quatrième décennie du XX^e siècle, la consolidation d'une école de musique nationale avec le droit évident de réclamer une place bien méritée sur le plan universel.

Au cadre du conservatoire, Cuclin reste actif jusqu'en 1949. Parmi les éléments exceptionnels qui ont suivi à ceux mentionnés il y a eu Ion Dumitrescu, Gheorghe

Dumitrescu, Mircea Hoinic, Alexandru Pașcanu, Vincius Grefienz, Mircea Chiariac, etc. Dimitrie Cuclin a été distingué avec une série de prix qui ont consacré son activité créatrice. Parmi ces distinctions se trouvent Le Prix Georges Enesco pour composition (1919), Le Prix de l'Académie Roumaine (1923 et 1934), Le prix national de composition (1939), le Prix d'Etat (1955) et d'autres distinctions méritoires.

Son activité pédagogique a exercé une grande attraction parmi les générations qui ont étudié avec lui. Cuclin, comme professeur, a été admiré et aimé par ses élèves, non seulement pour son horizon tout à fait extraordinaire par rapport aux professeurs de son époque, mais aussi, pour son esprit profondément humain. Et pourtant, Dimitrie Cuclin a été un solitaire. La plupart des tableaux qui le représentent, dus en grande partie du talent de sa femme, nous le montrent assis devant son bureau, impatient de mettre sur le papier ses idées complexes. Le fruit de ce travail titanique de tous les jours sans interruption jusqu'aux derniers moments de sa vie, travail de plus en plus solitaire, constitue ce que nous pouvons nommer la grande œuvre de la vie de Dimitrie Cuclin. Une œuvre complexe de dimensions gigantesques, restée surtout dans des manuscrits, en attendant patiemment le travail d'exégèse réclamé aux générations futures car la vie et l'œuvre de Cuclin dépassent l'intérêt quotidien immédiat de certains ouvrages de circonstance, pour s'inscrire dans le patrimoine des aspirations les plus hautes de notre peuple. La vie de Dimitrie Cuclin n'a pas été facile. Sans autre soutien sauf son travail, Cuclin s'est battu pendant des années pour survivre. Les privations de toutes sortes qui ont hanté sa vie extrêmement modeste ne l'ont pas découragé, au contraire, l'ont déterminé à réaliser une œuvre que certains adeptes des courants éphémères modernistes pensent avoir raison d'ignorer et de la considérer une bagatelle sur la mesure de leur ignorance. C'est peut-être pourquoi, étant réduit à la dimension d'un fait quotidien, le centenaire de la naissance de Dimitrie Cuclin, survenu sept années après sa mort, n'a apporté rien de nouveau, mais s'est limité seulement à reprendre certaines interprétations plus anciennes et de faire

appel aux clichés habituels d'appréciation posthume.

Le centenaire de la naissance de Dimitrie Cuclin n'a pas initié une impression des œuvres complètes — musicales et littéraires —, ne s'est pas proposé d'étudier des ouvrages manuscrits pour être interprétés devant un public désireux de connaître notre passé musical, il n'a pas initié des études d'analyse et de compréhension des conceptions dont s'est servi l'esprit de Cuclin, comme appartenant au patrimoine de notre culture. Mais n'avons plus. Essayons mieux de comprendre autant que possible les dimensions dans lesquelles s'est réalisé l'esprit cuclinien. Il a écrit et a pensé dans trois langues. La langue maternelle roumaine, dont les nuances dialectales moldaves se ressentent à chaque pas dans ses esquisses littéraires, dans la poésie et dans la prose, également, lui a offert l'occasion de s'exprimer amplement au domaine de ses idées théoriques, avec une grande clarté. Tout comme Nicolae Iorga, il cultive une phrase ample, nécessaire à mettre en lumière sa pensée complexe. En effet, la langue roumaine employée par Cuclin mérite d'être étudiée pour la beauté, mais aussi pour certaines nuances dialectales dont Cuclin était entièrement conscient. Lisant à une amie, professeur de langue française, quelques phrases écrites par Cuclin en français, celle-ci a été surprise par la beauté de l'expression. Cuclin, après avoir passé sept ans à Paris, a étudié les classiques de la littérature française et il a réussi à écrire en français facilement, talent rarement rencontré chez un étranger. *Les paraboles* pensées et écrites en français, dont seulement une petite partie est apparue en roumain, aussi, constituent un modèle de cette qualité. De la même manière il s'est approché de l'anglais, commençant non pas avec des exercices stériles de langue étrangère, mais des prototypes de langue littéraire. En route vers l'Amérique, sur le bateau, il a commencé à traduire Eminescu en anglais, ouvrage téméraire, publié après son retour au pays par I. E. Torouțiu, traduction dont se sont servies des éditions modernes. On ne doit pas oublier le fait que Dimitrie Cuclin a fréquenté notre ancien lycée classique, où on enseignait le latin et le grec. Parlant à un congrès de philosophie avec son professeur Ion Petrovici, celui-ci lui a

demandé où a-t-il appris la philosophie. Cuclin a répondu simplement : « Au lycée ». En effet le lycée de Galați était très bon. L'allemand ne lui était pas connu, ce qui l'empêchait de s'informer au domaine de la grande littérature musicologique, mais, aussi, philosophique, pour laquelle Cuclin a toujours manifesté un intérêt particulier. Cuclin était loin d'être « une souris de bibliothèque ». A cause de la pauvreté, il avait une bibliothèque très sommaire. Mais une mémoire prodigieuse lui facilitait la reproduction des passages qu'il intéressaient, sans erreur. Il employait rarement le piano pour exemplifier quelque chose aux interlocuteurs. Il élaborait tout devant son bureau. Les professeurs du conservatoire, retirés avec lui à Falcău, en Banat, pendant la guerre, étaient étonnés devant lui, en le voyant comment il, écrivait une symphonie, directement, en encre. Cuclin disposait, sauf un ouïe absolu, d'une pensée musicale prodigieuse.

Avant d'analyser un peu la problématique impliquée par la création de Dimitrie Cuclin, il faut faire une précision. La revue « Muzica » de janvier 1920, sous la direction de Maximilian Costin, ouvre une enquête concernant la musique roumaine, enquête à laquelle répondait Cuclin aussi. « De la musique roumaine — disait Cuclin — riche du point de vue psychologique, et pure, on peut faire n'importe quoi, jusqu'à l'expression de l'art le plus haut, commençant avec les genres les plus humbles ». Et après avoir énuméré les genres, il dit : « Maintenant, on pourrait se demander si on peut reconnaître la musique roumaine véritable. J'aurais une opinion. L'âme et la musique, nous les avons des Daces ; alors, une étude critique de notre musique populaire se ferait par la comparaison avec la musique des peuples d'origine commune, musique sur le caractère de laquelle il y auraient moins de doutes ». Si la réponse de Cuclin, à la différence des autres participants à cette enquête, est positive, la conclusion en est sans doute problématique, à cause du placement du problème dans un cadre ethnographique plus large. De cette manière, Cuclin se soustrait à une stricte cultivation folklorique, dont un représentant typique était, par exemple, Sabin Drăgoi et il se réserve la liberté d'une inspiration non limitée par le folklore. Le caractère rou-

main de la musique cuclinienne résulte de sa structure psychologique organique et non de l'emploi direct des motifs populaires. C'est d'ici que résulte également la liberté de l'inspiration la plus illimitée, dépassant ainsi le caractère *se-măndătorist* (paysan) de la valorisation des thèmes folkloriques. Tout comme Eminescu, Dimitrie Cuclin se manifeste sans perdre de vue le caractère national dans un large espace universel. L'œuvre immense laissée par Dimitrie Cuclin reste, à l'anniversaire d'un siècle depuis sa naissance et à sept ans seulement depuis sa mort, presque inconnue. Essayons au moins de lui déterminer les contours.

Dans la pensée cuclinienne prédomine l'élément musical, qui perce une profondeur psychologique pour arriver à la surface sensorielle et ayant des formes des plus simples jusqu'aux plus complexes, lyriques, épiques ou dramatiques, donnant naissance à une œuvre encore non déchiffrée et incomprise jusqu'à présent. Le musicien Cuclin est doublé par un poète et un philosophe, mais l'essence de sa pensée naît du tourment psychologique musical. C'est pourquoi, lui-même, il s'est considéré l'héritier de Pythagore, dans l'esprit duquel il a reconsidéré les lois fondamentales de la musique. Le fait qu'il n'a pas eu la possibilité de publier sa série d'ouvrages — restés surtout en manuscrits — empêche non seulement un abord complet mais, aussi, une prise de contact avec cette pensée complexe. Au cadre de sa conception philosophique, basée sur le dualisme essence-substance, Cuclin accorde une grande importance à l'essence dont naît l'esprit, avec sa logique ordonnatrice, en créant le système musical, non pas sur une base acoustique, mais sur une base spirituelle. L'acoustique n'offre que la matière brute de la musique, ses lois dérivent non de l'acoustique, mais de l'esprit créateur humain. D'ici l'importance de la fonction complexe propre à la dynamique psychologique musicale, dès son origine jusqu'à nos jours. Une dialectique propre, avec des traits originaux, apparaît de la pensée cuclinienne avec la force de visions cosmiques, aspirant vers l'explication ordonnatrice de tout l'univers, chose qui n'a pas encore été rencontrée dans les traités d'autres penseurs. Le premier contact qu'on a pu avoir avec la pensée théorique de Dimitrie Cuclin a été *Le traité d'esthétique musicale*, paru en 1933, dédié à Vincent d'Indy,

dont la leçon a cristallisé la sève de la pensée théorique musicale de son élève et qui contient trois parties essentielles pour la position gnoséologique cuclinienne : la I^{re} partie — la Psychologie des éléments et des phénomènes ; la II^e partie — la Logique de la composition ; la III^e partie — l'Éthique de l'essence expressive. Cette trichotomie de la matière esthétique est profilée sur le système de la philosophie antique à laquelle l'esthétique n'appartenait pas encore, étant axée sur la physique, seulement, logique et morale. Mais Cuclin discute du point de vue esthétique les problèmes fondamentaux de la musique abordée ici. Quant à leur valeur dans le plan gnoséologique, il va superposer aux trois parties indiquées quatre sections de la connaissance musicale : *Le traité sur la science de la musique*, qui contient *Le systhème diatonique*, *le système modal* et *Le système harmonique*. Cet ouvrage qui offre une clé pour l'élucidation de la pensée théorique cuclinienne a été présenté par l'auteur même, en 1966, à Editura Muzicală ; il existe en quelques exemplaires litographiés. Le deuxième volume qui allait traiter de *La logique de la composition concernant la création musicale* n'a pas été concrétisé, et ni le troisième sur *La philosophie de la musique*, correspondant à *L'Éthique expressive de la musique*. Pas encore publiée, dans sa plus grande partie, l'œuvre théorique de Cuclin vit par la multitude de manuscrits, dans lesquels se retrouve l'ampleur de sa vision théorique musicale, qui dépasse de beaucoup le niveau des traités d'école, avec toutes les contradictions inhérentes aux recherches.

Mais Dimitrie Cuclin n'est pas seulement un théoricien, comme la plupart de ceux qui se dédient à cette problématique, mais il est tout d'abord un créateur. Une œuvre de dimensions gigantesques est restée à la suite de ses efforts créateurs, des formules petites de *lied* jusqu'au drame musical, du prélude instrumental jusqu'à la symphonie, en réunissant souvent dans une synthèse, le drame et la symphonie. Peu sont les créateurs qui ont abordé de telles synthèses créatrices. Le placement de sa vaste œuvre musicale dans le contexte historique est un problème de l'avenir qui engage la connaissance sérieuse de cet effort créateur et une valorisation critique compétente.

Le fait que Dimitrie Cuclin a été également poète lui a permis de se former lui-même la thématique littéraire de sa dramaturgie musicale. Entièrement inconnue, cette dramaturgie vaut la peine d'être non seulement étudiée, mais, aussi, interprétée d'une manière adéquate à son texte et à sa musique. Son œuvre dramaturgique musicale, réalisée en totalité sur des librets propres, contient : *Soria* (1911), opéra-madrigal, dans 5 actes, *Traian și Dochia* (1921), opéra en 4 actes, *Agamemnon* (1922), opéra en deux parties (5 actes), libret en roumain et français (une tentative de programmation scénique de cet opéra est restée sans résultats), *Bellérophon* (1925), opéra en 4 actes, *Meleagridale*, opéra dans un prologue, 3 actes et un épilogue. En accord avec le profil de sa conception sur le monde et la vie, cet opéra lyrique se caractérise pleinement par une exposition essentiellement dramaturgique, avec une solide fondation et une ample ouverture sur l'idée de la tradition autochtone, toute sa préoccupation étant celle de constituer ainsi une vision mythologique de la terre, du monde géto-dace. Nous sommes tout d'un coup tentés de faire une liaison entre cette finalité générale de sa création lyrico-dramatique et le grand opéra wagnérien fondé — dans le cycle des Nibelungen — sur l'évocation mythologique allemande. Et sur le fil de ces possibles parallèles, nous pensons que la démarche de Cuclin n'est pas surprenante pour un musicien penseur qui s'est formé dans l'esprit de la célèbre Schola Cantorum et qui, pour la musique française, promouvait l'importance du substrat gaulois.

Une destinée peu différente de celle de sa création lyrico-dramatique connaît sa riche création symphonique, qui contient 20 grandes symphonies dont une partie (une petite !) ont été auditées dans des concerts : surtout, celles créées ces dernières décennies. Dans la réalisation de cette création, Cuclin se montre le continuateur de la tradition classique de la forme offerte par la symphonie de Beethoven. Il lit dans la symphonie une réalisation sonore de l'esprit hypostasié en « 4 états fondamentaux : *action*, *négation*, *méditation* et *triomphe*, qui correspondent aux 4 mouvements symphoniques : *allegro*, *scherzo*, *andante* et *allegro finale* », comme il explique dans le manuscrit *Mes symphonies. I — XV*. Il s'agit d'une compréhension typiquement cuclinienne des principes de construction

de la symphonie selon la dialectique de Hegel thèse-antithèse-synthèse, triade à laquelle le compositeur roumain ajoute, comme une réflexion de l'impact thèse-antithèse, la méditation : la triade devient ainsi une formule thèse-antithèse-méditation-synthèse qui, du point de vue musical, se traduit par la forme sonate (à deux thèmes), comme premier mouvement — la thèse —, scherzo — comme antithèse —, andante — comme méditation, réflexion des deux premiers mouvements musicaux — et le final — qui représente la synthèse. Sur ce plan général Cuclin construit toute sa création symphonique, en assurant à chacune de ses symphonies un rôle et une place certains dans une ample carte du monde spirituel qui correspond à sa vision

sur la musique — carte dans laquelle s'inscrit, par exemple, *La symphonie XVI en sol majeur* « Le triomphe de la paix », *la Symphonie XI en la bémol mineur*, « dédiée à la mémoire de Mozart », ou *La symphonie XVII*, « Du Bonheur ».

Partoute son œuvre componistique (symphonique, lyrico-dramatique, de chambre et chorale), théorique et didactique, Cuclin nous apparaît comme une personnalité très originale, qui mérite des reconsidérations et une (re)évaluation des valences de communication de la musique qu'il a créée et pratiquée. On devrait mieux connaître sa musique, mais aussi sa théorie musicale, avec lesquelles nous nous inscrivons parmi les valeurs esthétiques de notre siècle.

Paul Everac descend de la sphère de la dramaturgie sur le terrain de la théorie et de la critique théâtrales par un chemin *sui generis*, chemin qui porte l'empreinte d'un belférisme intellectuel savoureux, incitant, quelques fois polémique, contribution importante dans une discipline dans laquelle l'auteur fait preuve, sauf un tempérament souvent volontaire et exclusiviste, d'une culture mobile et étendue, générale et fonctionnelle, digne d'éloges.

L'œuvre critique en discussion, *Martor cu păreri proprii* (Témoignage avec des opinions propres) est inaugurée par des observations sur la culture, du point de vue des contemporains et analysée par des modalités pluriformes, dominantes étant celles qui engagent ses profondes destinées dans le processus du renouveau de la société actuelle. Paul Everac réserve tout un chapitre à ses confrères, aux dramaturges, en découpant du panorama de la littérature dramatique de la 8^e décennie, les aspects de la dramaturgie de Marin Sorescu, D. R. Popescu, Ion Băieșu, Sütö Andras, Dumitru Solomon, Fănuș Neagu, Romulus Guga, sans estomper les présences, égales comme valeur, de Horia Lovinescu, Mircea Radu Iacoban, Tudor Popescu, Theodor Mănescu, Ecaterina Oproiu, Ion D. Sirbu. Les observations proviennent de la bonne appréciation de la dramaturgie des auteurs et les rigoureuses caractérisations contiennent les contours des personnalités, la spécificité, l'originalité et le style de la poésie de la littérature dramatique. Paul Everac, esprit élevé, ordonné, préoccupé par la logique, les associations et les symétries cherche à démontrer et à élucider ce qui concerne le réalisme de la littérature dans la contemporanéité des œuvres roumaines. Sans refuser les valeurs de la métaphore ou de la parabole, réceptif aux méthodes de la critique moderne, organiquement assimilées, il exprime ses points de vue, argumentés et motivés, avec la souplesse d'une brillante intelligence humaniste. La littérature dramatique évoquée est liée à l'art du spectacle, les efforts et les constatations de Paul Everac s'inscrivant dans la sphère des plaidoyers pour la culture nécessaire, obligatoire dans

le processus de transposition scénique du drame. La relation texte-spectacle, dans ce livre, est soumise à une analyse acerbe substantielle du point de vue des tendances de la critique théâtrale de l'époque, en dévoilant, cette fois-ci, les options du dramaturge, options qui peuvent être commentées, mais qui restent des centres irradiants de la pensée critique, polarisant l'intérêt des spécialistes. Un simple passage en revue des pensées de Paul Everac pourrait déterminer un jugement faux en les attribuant à un négativiste de la mise en scène. Ce serait inexact, parce que l'auteur reconnaît le rôle de la mise en scène lorsque cet art est validé dans les spectacles qui portent le signe et la vision de la dramaturgie, le signe et la vision de l'équivalence entre la littéralité et la théâtralité. Sous ce rapport, Paul Everac se trouve à côté de ceux qui considèrent la classicité de la culture intangible et, suivant cette croyance, il arrête les polysémies sans fondement en matière de Shakespeare ou de Caragiale. Il est intrigué par la formule juvéniste et aculturelle « tâter chez les classiques » et sollicite des rapports culturels entre ce *quelque chose* qui s'appelle littérature et cet *autre chose* qui s'appelle spectacle. Au fond, il s'agit d'un plaidoyer qui encourage la normalité culturelle des arts, en sanctionnant les inventivités précaires qui minimalisent ou ombragent l'œuvre dramatique au nom de cette originalité — suspecte par l'abondance et

l'inadvertance de la communication de la mise en scène ostentative. La démonstration de Paul Everac n'opère pas « en général » ; le commentateur tient compte de cas particuliers, en avouant une légitime prudence vis-à-vis des tentatives de leur prolifération.

La polémique d'Everac est une polémique d'idées et non de personnes et c'est peut-être qu'ici se trouve la force objective de ses arguments soutenus. Un chapitre entier est réservé au phénomène critique, en exposant la critique dramatique contemporaine de la 8^e décennie, sur la ligne de ses valeurs et ses limites. L'auteur sollicite à la critique de théâtre considérée comme action sociale, une conséquence idéologique et une probité morale. Il se montre incisif vis-à-vis du dogmatisme travesti à présent en esthétisme, l'esthétisme se constituant ainsi comme une variante du même dogmatisme.

Les études de Paul Everac expriment un point de vue du dramaturge vis-à-vis de l'état de la critique et ses constatations ont une droite mesure. Toute sa démarche critique démontre l'expérience du dramaturge et de l'homme de culture dans la sphère du théâtre, sa probité et son exigence morale, le nerf et la tension réflexive moderne, dans une expression pittoresque apparemment orale, d'explosions et d'effervescence idéatique, d'une tenue voulue non-académique, mais tenant la ligne d'une communication originale, révélatrice, brillante, conservant le style d'un écrivain prolifique, esprit critique complexe, complet, supérieurement cultivé.

Ion Toboșaru

ILEANA BERLOGEA, *Teatrul românesc — Teatrul universal. Confluente*, Iași, Edit. Junimea, 1984

De nouvelles recherches et études de littérature dramatique figurent dans le récent ouvrage *Teatrul românesc — Teatrul universal. Confluente* (Le théâtre roumain — le Théâtre universel. Confluences), par Ileana Berlogea, historien et critique de vocation, consacré en matière d'investigation des espaces de la poésie de l'art du théâtre contemporain.

Le volume s'ouvre par un chapitre dédié à l'idée de pénétration des valeurs roumaines dans l'universalité, l'auteur s'arrêtant tant

à l'évolution du phénomène littéraire-dramatique roumain, qu'aux sacerdoces de l'art du spectacle, avec une pénétrante puissance d'observation appliquée à l'art de la mise en scène. Dans la démarche entreprise au cercle de la théâtrologie, les considérations sur Caragiale sont relevantes et souvent inédites, insistant sur la circulation des valeurs pérennes de la comédie roumaine, dans de nouvelles perspectives spectaculaires, modernes et contemporaines. Ileana Berlogea continue l'exégèse littéraire et scénique de Caragiale, avec un apport scientifique et avec des considérations de relief et nuance dans ses pertinentes et originales observations critiques.

Une place importante dans les recherches qui constituent la substance du volume est occupée par la présence de la littérature dramatique universelle sur les scènes du théâtre roumain, les modalités de la mise en valeur de cette littérature dans l'art du spectacle roumain contemporain, de l'incandescence idéatique et réflexive. Dignes d'être remarquées sont les constatations sur le théâtre antique, le cycle Shakespeare, l'œuvre de Strindberg et, simultanément, la dramaturgie classique russe. L'exposé tient compte des observations de théorie et d'esthétique appliquées tant à la littéralité qu'aux migrations produites dans les zones de la théâtralité. Il existe un accord, témoin de confiance, au cercle des préoccupations de théâtrologie, concernant l'unité entre le phénomène purement littéraire et les modalités du spectacle. Sous ce rapport, les profondes observations sur le style du spectacle dans les lectures scéniques dues à Liviu Ciulei et à Lucian Pintilie sont relevantes.

Quant à l'actualité de la dramaturgie universelle dans le spectacle roumain contemporain on doit remarquer les observations concernant les aspects particuliers de sa réception dans notre espace actuel, l'originalité de ce processus, cultivé par une éducation rythmique, spécifique de la vocation culturelle du théâtre roumain contemporain.

La structure du volume, le sentiment de l'histoire, aéré par l'insertion de l'esthétique appliquée, les associations d'idées, interférences et confluences, passion et rigueur de l'acte — mettent en valeur le talent de l'auteur dans la sévérité de l'acte critique et la sensibilité de celle qui s'est consacrée au théâtre, vu par

le rayon des idées, soumises aux interrogations lucides et sensibles.

De même que dans ses contributions antérieures avec lesquelles Ileana Berloga nous a habitués, au champ des recherches historiques et théoriques consacrées à l'art du théâtre, le nouvel ouvrage confirme de nouveau le prestige scientifique de l'auteur, autant par le contenu des idées qui se trouve à la base des études sur les espaces culturels-théâtraux, de même que par l'expression atticieste de la valorisation par la méthode de la recherche qui porte l'empreinte du relief haut, académique et universitaire.

Ion Toboşaru

Frantisek Tröster, Bratislava, Tatran Verlag, 1983

Der Band enthält ausser einer für das Schaffen des Bühnenbildners Frantisek Tröster (1904–1968) bedeutsame veranschaulichende Auswahl, einige von bekannten Fachleuten (Jiří Hilmera, Ladislav Lajcha) geschriebene Studien, welche wohlwogen mit biographischen Angaben ergänzt sind, eine chronologische Aufzählung der szenographischen Werke, eine Bibliographie (Aleš Zach). Diese bilden den deutlichen Umriss einer angesehenen, auch im Ausland geschätzten Persönlichkeit der tschechoslowakischen Szenographie (Mitarbeit an einigen Inszenierungen in Italien, Norwegen und Argentinien; Goldmedaille an der Biennale Sao Paolo, 1959). Die Studien verfolgen seine Entwicklung, verharren analytisch bei wichtigsten Bühnenbildern – für Dramen – oder Opernführungen – sie betrachten sie im geschichtlich – kulturellem Kontext, heben ihre Originalität hervor, im Vergleich zu den vom deutschen oder sowjetischen Theater der Zwischenkriegszeit empfangenen Einflüssen, und erfassen das Ergebnis einer eigenen beruflichen Anschauung, die eng verbunden ist mit der theoretischen Ergründung und der Systematisierung seiner vielseitigen Schaffens Erfahrung oder mit der Chance der Zusammenarbeit mit einigen anregenden Regisseuren (insbesondere Jiří Frejka). Tröster war einer jener Bühnenbild-Architekten interessiert an der „Dramatik“ des für das Schauspiel gedachten Raumes, an die visuelle Dramatik, die er mittels

der Dynamik der Einteilung und Enthüllung der Spielebenen erreichte, durch die plastische Entfaltung der Formen und der wechselnden Kinetik des Lichtes ... Sein Bühnenbild erstrebt eine Synthese analysierter und plastisch umgebildeter Elemente der Wirklichkeit, die oft monumental gedacht sind, um eine *Bühnenwahrheit* darzustellen, welche mit angemessener Geschmeidigkeit, mit Hilfe sichtbarer oder spitzfindiger Änderungen die innere Spannung und Bewegung des Dramas zum Ausdruck bringen sollen (ein Beweis sind seine Bühnenbilder für Shakespeare, Lope de Vega, Gogol, Synge, K. Čapek, N. Hikmet oder für Opern von A. Berg, Sostacovici) Der Band hebt die ständige Wichtigkeit des schöpferischen und theoretischen Beitrags Trösters hervor in der Bildung von Bühnenbildnergenerationen, die ihm folgten, wie Ladislav Vychodil vom Slowakischen Nationaltheater in Bratislava, wenn wir nur eine der zeitgenössischen hervorragenden Persönlichkeiten anführen würden.

Ion Cazaban

Poetics, edited by Solomon Marcus, Amsterdam, 1984

Si en 1977 la revue internationale pour recherches théoriques sur la littérature, *Poetics*, publiait un set d'études consacrées à l'analyse formelle du texte dramatique, en 1984, sous la même coordination du professeur Solomon Marcus, la revue propose une continuation et en même temps un élargissement de la thématique antérieure, par l'abord, d'une perspective théorique similaire, non seulement de la littérature dramatique, mais aussi du phénomène théâtral en général.

Les instruments auxquels font appel les auteurs des 11 études, dans leur effort commun de clarifier certains aspects de la triade texte-spectacle-public, appartiennent surtout à la sémiotique, à la poétique mathématique et à la cybernétique. Le transfert de concepts et d'instruments méthodologiques spécifiques à ces disciplines au domaine de la théâtrologie est une opération difficile, mais avec des résultats particulièrement intéressants. On y fait l'investigation de diverses stratégies que le texte dramatique (et, respectivement, le spectacle) utilise en vue de la

production du sens. Ainsi, Pia Teodorescu-Brinzeu fait allusion au rôle connotatif du signe-zéro verbal (la pause), qui fonctionne au cadre de la représentation théâtrale comme unité de sens, capable de construire une structure rhétorique propre, subordonnée sans doute à l'ensemble de codes entraînés dans la génération des significations du spectacle (*The verbal zero sign in theatre*). Le même auteur dédie une étude au *monologue comme signe dramatique*, les chefs-d'œuvre shakespeariennes *Hamlet* et *Othello* lui offrant de brillants exemples de monologues entendus comme des « raisonnements correctes du point de vue logique ». Magdalena Oprea s'occupe des structures rythmiques de la pièce en vers et des aspects d'ordre physique, biologique et musical qu'elles impliquent (*Poetic means in investigating drama*). S'arrêtant sur un essai d'Elisabeth Bruss, qui définit la communication littéraire comme *jeu* (au sens de *compétition* entre l'auteur et le lecteur) et sur les deux modèles analytiques, narratif et dramatique, établis par Cesare Segre, Lynda A. Davey relève la bipolarité du système de signes graphiques-linguistiques émis par le dramaturge, système qui se casse dans des éléments narratifs ou de conflit et des éléments potentiellement spectaculaires (*Communication and the game of theatre*). L'étude de Mihai Dinu fait appel au concept d'*entropie* du texte dramatique, concept, qui, au niveau paradigmatique, permet la caractérisation générale du conflit, et au niveau syntagmatique rend possible la prognose de l'évolution de celui-ci (*Entropy and prediction in the study of theatre*). Le principe de complémentarité de Bohr, conformément auquel le réel doit être exprimé par des *séries* conceptuelles (parce qu'une seule série ne peut l'épuiser) est invoqué par Daniela Roventă-Frumușani dans sa tentative d'établir un modèle sémiotique du théâtre qui élimine la lecture linéaire et contienne les multiples codes visuels et auditifs du fonctionnement desquels naît le spectacle (*Linear and tabular in a semiotic reading of the dramatic communication*). Maria Vodă Căpușan (*Theatre and Reflexivity*) et Vasile Popovici (*Is the stage-audience relationship a form of dialogue?*) étudient des traits du circuit informationnel qui s'établit entre le dramaturge, les acteurs et les spectateurs. La première étude o-

père une nécessaire distinction entre la communication théâtrale interne (entre les personnages de la pièce) et celle externe (entre la scène et le public), en proposant une poétique du spectacle centrée sur « la tension constante » entre l'auteur-absent, l'acteur-personnage et le spectateur. La seconde signale le caractère multistratifié et la qualité de la représentation théâtrale d'être « une superposition de discours » remodelés par le public dans l'acte de la réception.

Les analyses de texte entreprises par quelques auteurs constituent les pages les plus incitantes de la revue. L'aire de sélection des œuvres est vaste, contenant des espaces culturels divers, des antiques jusqu'à Shakespeare, de Marivaux à Blaga. Karel Hubka réalise une étude comparative de la technique théâtrale de Ménandre et Plaute, en utilisant la méthode probabiliste de segmentation de l'action dramatique proposée par Mihai Dinu et la matrice construite par Solomon Marcus, dans laquelle l'inscription des personnages sur des lignes et des scènes sur des colonnes offre l'image claire de la situation conflictuelle dans chaque point de la pièce (*The dramatic syllables and hypersyllables of Menander's „Samia” and Plautus' „Mercator”*). Manuela Corfariu et Daniela Roventă-Frumușani surprennent certains traits caractéristiques de la dramaturgie de l'absurde, par la description de l'inconsistance, de la non-informativité et pseudocommunication spécifique au dialogue dans la pièce de Beckett *En attendant Godot* (*Absurd dialogue and speeches acts — Beckett's „En attendant Godot”*).

En dépit des difficultés qu'a le lecteur qui n'est pas familiarisé avec le langage mathématique, la lecture du dernier numéro de la revue *Poetics* ouvre de nouvelles perspectives. Parce que, comme vient de l'écrire l'un des auteurs, « les moyens mathématiques convertissent des intuitions (et forment des procédés de testation) plus qu'ils imposent des formalisations artificielles ». Dans la mesure où cette proposition exprime une certitude et non un simple desideratum, il est clair que les recherches interdisciplinaires mènent à des acquisitions qu'aucune esthétique du théâtre ne peut ignorer.

Daniela Gheorghe

Le programme initié, il y a quelques années, par l'Union des Compositeurs, concernant la restitution de certains monuments de notre musique ancienne, de mise en circuit des idées scientifiques, des résultats des recherches musicologiques, est en plein déroulement ; ainsi, la collection *Izvoare ale muzicii românești* (Sources de la musique roumaine) — conçue dans des séries parallèles : *Documenta* et *Transcripta* — se trouve à son 8^e volume ; d'autres ouvrages et études importants concernant la musique ancienne ont vu, simultanément, le jour. Nous allons nous arrêter sur trois d'entre eux, parus en 1984.

Scoala muzicală de la Putna — Ms. 56/544/576, P II „Stihirar” (Edit. Muzicală. București, 1984, 276 p.) (L'école musicale de Putna), est le premier volume de la série *Transcripta* de la collection mentionnée, *Izvoare* ... Le manuscrit était apparu en fac-similés, dans la série *Documenta*, en 1980, avec l'*Anthologie* (P I), dans la même enveloppe¹. Mais à la différence de ce dernier, *Stichérarium*, qui est plus ancien, n'a pas été écrit par le putnéens, comme on l'a affirmé, mais il a été apporté là-bas pour le bénéfice du monastère. Il est, donc, une preuve concernant le répertoire et la qualité musicale de celui-ci — les chants appartiennent à Jean Glykys, Jean Kukuzèles, Jean Kladas, Xenos Korones, etc. — , et de l'ambiance sonore dans laquelle sont nées ultérieurement les créations originales putnéennes.

Les 54 mélodies contenues dans le manuscrit ont été transcrites par Marin Ionescu (29), Gh. Ciobanu (15) et Titus Moisescu (10) qui, dans la Préface du volume, exposent leurs points de vue théoriques sur l'interprétation des modes et des signes neumatiques². Les auteurs n'excluent pas la possibilité que leur démarche soit perfectible, étant donné les multiples aspects qui attaquent l'imuabilité de toute règle pré-établie — nous y pensons surtout aux signes heironomiques, mais, aussi, à une série de combinaisons, encore ambiguës, et à certains aspects structuraux, modaux. Dans ce sens, la transposition même d'un système de pensée musicale dans un autre — dans

notre cas, le byzantin dans l'européen — est, comme on le sait, conventionnelle.

Revenant au volume, nous allons aussi remarquer les données supplémentaires qui accompagnent chaque chant, données résultées en grande partie de la recherche comparée des manuscrits putnéens.

Toujours dans la collection *Izvoare* ... est apparu le volume de Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichia rumânească — Anastasimatarul* (Edit. Muzicală, București, 1984, 343 p.), volume qui représente la seconde des quatre parties qui composent le vaste manuscrit de Filothei Jipa³. Mais chaque volume englobe les séries *Documenta* et *Transcripta* ; le matériel musical proprement dit est précédé d'une *Etude introductive* particulièrement intéressante par sa richesse de nouvelles données fournies et par la rigueur scientifique du commentaire. A cause du fait que les aspects d'ordre historique et musical ont été exposés dans le premier volume de l'ouvrage (dédié au *Catavasier*), l'auteur se concentre ici sur la description codicologique du manuscrit autographe de 1713 (plus exactement, de l'*Anastasimatar* qu'il contient), en argumentant que les cinq copies roumaines connues jusqu'à présent ont eu comme source unique, directement ou indirectement, le manuscrit de Filothei. Ce qui est significatif pour la compréhension de ce phénomène social de l'époque, avec toutes les implications politiques et culturelles incombées, c'est que les cinq copies semblent avoir eu, toutes, la même destination : les Roumains de Transylvanie ; en d'autres mots, la résistance de l'orthodoxie vis-à-vis des pressions catholiques et protestantes. Dans ce sens, l'importance de la *Psaltichie* de Filothei Jipa — le premier livre roumain de chants connu jusqu'à présent — dépasse le moment proprement dit, et, aussi, le domaine strictement musicologique.

★

Le II^e volume des *Studii de paleografie muzicală bizantină* (Edit. Muzicală, București, 1984, 318 p.) (Études de paléographie musicale byzantine), par Ioan D. Petrescu, place le phénomène roumain dans le contexte de la tradition byzantine dont il est né. L'auteur désire que le livre soit une démonstration, une application des principes théoriques exposés dans le premier volume⁴, à l'un des plus émouvants

et dramatiques sujets chrétiens : les Passions et la Ressurrection de Jésus. C'est pourquoi le déroulement musical des services religieux est suivi d'après deux manuscrits byzantins représentatifs, des XIII^e et XIV^e siècles⁵, auxquels Ioan D. Petrescu a opposé un *Triode* roumain de la fin du XVIII^e siècle (l'année 1798). Ainsi, les transcriptions parallèles démontrent, encore une fois, l'étonnante continuité de cette tradition et la pureté avec laquelle elle a été reprise et maintenue par les Roumains.

Les 153 chants transcrits — c'est un volume de transcriptions — sont accompagnés par un Mot introductif (en roumain et en français) de l'auteur, qui fait une exposition, malheureusement trop succincte, du sujet. La contribution de Ioan D. Petrescu reste, pourtant, significative pour son intérêt musicologique et, aussi, par la valeur de son interprétation musicale.

Nous pouvons considérer, à juste titre, que l'apparition des trois livres signalés est un acte de culture qui nous révèle un passé spirituel remarquable et qui, en même temps, constitue une source vivante d'inspiration pour les contemporains.

Adriana Șirli

Notes

¹ *Izvoare ale muzicii românești*, vol. III, *Documenta „Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576 de la mănăstirea Putna”*, *Antologhion* (Edit. Muzicală, București, 1980). Edition soignée, préfacée et adnotée par Gh. Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.

² L'interprétation correspond aux principes énoncés par Ioan D. Petrescu et, ultérieurement, par Grigore Panțiru et Gh. Ciobanu.

³ Ils correspondent aux catégories suivantes du manuscrit : *Catavasier*, *Anastasimatar*, *Stihirare* et *Penticostar*.

⁴ Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Edit. Muzicală, București, 1967.

⁵ Ancien f. grec 261 (XIII^e siècle) et Coislin 41 XIV^e siècle), les deux à la Bibliothèque Nationale de Paris.

GHEORGHE CIOBANU, *Études de musique ancienne roumaine*, Bucarest, Ed. Muzicală, 1984.

Études de musique ancienne roumaine est composé de deux parties avec une thématique qui se revendique de la sphère de l'ethnomusicologie et de la recherche de la musique byzantine et de tradition

byzantine. L'étude contient 18 parts conçues et publiées par l'auteur pendant 1962—1981. Quoique très diverses sous l'aspect de la problématique, même au cadre de la même sphère — *Originea muzicii populare românești* (L'origine de la musique populaire roumaine), *Structura sistemului de versificație populară românească* (La structure du système de versification populaire roumaine), sa relation avec la versification latine, *Național și universal în folclorul muzical românesc* (National et universal dans le folklore musical roumain) etc., ou *Adaptarea muzicii bizantine ca muzică liturgică* (L'adaptation de la musique byzantine comme musique liturgique). *Veștime și căi de pătrundere* (Âge et modalités de pénétration). *Manuscrisele de la Putna și unele aspecte ale civilizației medievale românești* (Les manuscrits de Putna et quelques aspects de la civilisation médiévale roumaine), *Raportul între text și melodie în muzica psaltică românească* (Le rapport entre le texte et la mélodie dans la musique psaltique roumaine), etc., les études sont unitaires par un exceptionnel esprit scientifique qui apparaît sur le plan de la méthode de recherche et, aussi, sur celui de l'exposition des résultats obtenus. Il s'agit d'une haute rigueur scientifique dans laquelle la qualité et la « pureté » de l'information (l'auteur se base surtout sur des sources directes, du type des manuscrits) certifient la valeur des arguments, passant des idées importantes du monde tentant des hypothèses au monde des conclusions définitives.

Du premier groupe d'études se détachent avec prégnance quelques problèmes étudiés au long du temps par d'autres auteurs aussi, mais que Gh. Ciobanu approfondit, en leur trouvant de nouvelles solutions, comme, par exemple, l'ancienneté de certaines productions de la musique folklorique roumaine, les gammes chromatiques diverses, leur provenance et leur existence dans un contexte musical populaire et, extrêmement important, la mention du second système pentatonique anhemitonique que la théorie de la musique ne mentionne pas.

Le second groupe, qui débute avec deux études concernant le genre chromatique dans la musique byzantine et le rapport entre la musique byzantine et la musique psaltique, a dans son centre des études qui traitent l'importance et la signification

de l'École musicale de Putna, cadre d'enseignement et de création artistique, dont l'existence est prouvée non seulement par les vestiges, mais aussi, par l'existence de 9 manuscrits musicaux composés de chants connus de fameux psaltes byzantins comme Ioan Glykys, Ioan Koukouzeles ou Manuil Chrysaphes et de ceux qui appartiennent aux psaltes de Putna, Evstatie, Gheorghie, Dometian Vlahul, etc. Du point de vue de ces documents, ayant le texte en grec byzantin surtout, l'auteur, dans l'étude *Iimbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* (Les langues de culte chez les Roumains dans la lumière des manuscrits musicaux), démontre pour la première fois dans l'histoire des recherches similaires l'existence des langues latine et grecque dès le IV^e siècle et du slavon au X^e seulement, au cadre de l'office liturgique (les moments musicaux), sur le territoire roumain.

Le volume finit avec *Un kyrie eleison la 4 voci în notație bizantină, la începutul secolului al XVIII-lea* (Un kyrie eleison à 4 voix en notation byzantine, au début du XVIII^e siècle), où l'auteur définit le statut des débuts du chant choral chez les Roumains.

Par la nouveauté et la profondeur des idées, par la force des arguments et la clarté de l'exposition, le volume s'inscrit parmi les ouvrages remarquables dans le paysage de la musicologie roumaine contemporaine.

Hrisanta Trebici-Marin

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, Ed. muzicală, Bucharest 1984, vol. VI, 536 p.

This volume is the sixth of the stately reference work *Hronicul muzicii românești* (The Chronicle of Romanian Music) and the second part of the trilogy devoted to the period 1898–1920; it deals with the then *Musical Thinking*, and contains : a) two introductory chapters presenting the activity of the then critics and musicologists; b) an analytical presentation of the then music newspapers and journals, of the other periodicals of the time containing musical articles and chronicles, as well as of the most important critics of the time, either critics proper or composers-critics (and of the several contro-

versies among them, aiming to get at the truth, both in music and art); c) an analytical presentation of music as viewed by poets and writers, either explicitly, in their articles, or implicitly in the musicalness of their works; d) an analytical outline of the then studies in and of the collections of folk music, from the last romanticists to the forerunners and pioneers of modern ethnomusicology; e) an analytical presentation of the then music historiographers and lexicographers. Of course, the documentation and the analyses are deep-going, being underlain by a wealth of data; moreover, several problems, dealt with in the previous volumes, are resumed, whenever the discovery of some new elements asks for it (e.g. the highly opportune supplement of the leit-motifs in the opera *Petru Rareș*, by Eduard Caudella, as mentioned in a 1910 article by Stan Golestan — pp. 180–181). Quite remarkable is also the excellent analysis of the contributions due to some forerunners and pioneers of ethnomusicology like Alexandru Vasiliu, Sofia Teodoreanu (both on pp. 409–411), Alexandru Voevidca (pp. 415–418) and especially Dumitru Georgescu-Kiriace (pp. 437–446) and Béla Bartók (pp. 446–471). The exceptional chronological-analytical table of the then musical newspapers and journals or of the other periodicals containing musical articles and chronicles (p. 18) is also worth mentioning. A great merit of the author's is his timely attention paid to such unjustly forgotten music critics, as H. Göring, I. I. Roșca, M. Văcărescu-Claymoor and presentation of their merits, as well as his reinstatement of the most valuable activity as a critic of a first-rate composer, conductor and musicologist, Alfred Alessandrescu (previously too quickly labelled as merely echoing the impressionistic devices). Notable is also the author's presentation of the last romantic folk music collectors' merits, unlike some previous musicologists who considered, again quite unjustly, their collections-arrangements as having no value. Another most important reinstatement is also the author's acknowledgement of the highly valuable activity as a composer and musicologist of Eusebie Mandicevschi (Manditschewski, in German spelling).

Of course, such an achievement might be liable also to some criticism. For instance, we deplore the omission of merito-

rious critics, like R. Uhry (Uhrynowsky) and R. Catargi, both but briefly mentioned on pp. 7 and 107.

On the other hand, it is astonishing to find Iacob Mureșianu's piano pieces styled simultaneously, as mere "drawing-room works" and as creations "deeply influenced and permeated by folk music intonations" (on p. 31); as for us, we agree to the latter assertion, not to the former one! It is an unaccountable fact why the 'Comedia' journal is twice presented, at first more succinctly and then at greater length (pp. 67 and 69–70)! The great playwright and connoisseur I. L. Caragiale who died in 1912 could not have written the music articles in 'Revista Critică' issued in 1918–1919, and in fact these were due indeed to the pen of his son, the poet L. I. Caragiale (see pp. 73–74 and fn. 109 on p. 74!). The great forerunner of ethnomusicology, G. N. Georgescu-Breazul, who shortened afterwards his name to George Breazul, in order to avoid any confusion with his no less famous namesake, the renowned conductor George Georgescu, could have enjoyed a presentation, too, as his no less celebrated emulator, C. Brăiloiu had got one! Dinu Dumbravă-Emanoil Riegler (presented on pp. 140–141) is obviously one and the same with Emil Riegler-Dinu, the well-known critic and ethnomusicologist from the inter-war period, so that the author's perplexity concerning his further activity seems unfounded. Paul Prodan's activity as a music critic during the Iași refuge in World War I was far richer than described here on p. 149, especially in his chronicles devoted to George Enescu, who had founded and conducted an orchestra there (see e.g. Maria Rafailă's forthcoming essay)! Of course, a most welcome chapter is the one dealing with the writers' musical preoccupations; however, the two subsequent chapters, discussing almost exclusively the musicalness of poetry could have been better placed in an *Appendix*; as a matter of fact, if there are two "retours en arrière" for two not very great poets, like Radu Ionescu and Traian Demetrescu-Tradem (pp. 307–311), why has the author wholly omitted the extraordinary musicalness of Mihai Eminescu's poems, which is by far greater than that of Alexandru Macedonschi & Comp.? It is quite strange, indeed!

However, all these omissions are of rather minor importance. Above all, the volume is an extraordinary achievement, as it required indeed a tremendous documentation and selection that has resulted in a first-rate reference work in Romanian musicology. Therefore, we express our warm greeting to its author and are looking forward towards reviewing the forthcoming volumes as soon as possible!

Constantin Stîhi-Boos

PASCAL BENTOIU, *Capodopere enesciene*, Bucharest, Ed. muzicală, 1984, 584 p.

... Once, in his *Traité de la critique musicale* (Paris, 1947), Armand Machabey has shown that a composer is not fit to become a reliable music critic, because of *his own aesthetics*, both formative and temperamental, that is by far too individual and personal, founded and based on his own creations; in this respect he showed that, e.g. both Verdi and Ravel, feared the "passion" and "the Procrustean bed" of a composer when a critic. For instance, we add that even R. Schumann, who was very eager to asseverate that Chopin was really a genius, on the ground of a less significant work such as the *Variations Op. 2*, was in exchange quite puzzled by and failed utterly to understand a real masterpiece of Chopin's, the famous *B Flat Minor Piano Sonata op. 35*! We think that in fact a composer, like any other creator is carrying on his activity chiefly on the vertical, which allows him to explore the inner depths of the human soul and at the same time to rise to unsuspected summits! A critic, who is not a creator, must therefore try, in exchange, to take a broader view on the horizontal, i.e. to grasp and embrace all truly genuine music! Of course, a margin of error is always left: one can overrate a work that is to be later on utterly forgotten; on the other hand, one can deny the merits of, or even neglect, a work that will be afterwards acknowledged as a masterpiece; but one must try hard to diminish this margin of error as much as possible! (See in this respect also B. Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, pp. 83–84). All this is true also of Pascal Benteoiu's bulky volume *Capodopere enesciene* (Enescu's Master-

pieces). The author believes that "I like it" or "I don't like it" "is the final point of every philosophy of art" (sic) (p. 547) and acts accordingly. However, as long as his extreme bias and intolerance of other people's assertions and opinions do not get the upper hand, his analyses are most exceptional, very judicious, skilful and deep-going, revealing a very good knowledge of Enescu's works. Nevertheless, it happens, rather often in this case, too, that every motif and cell "was pointed out with a minuteness which left beauty entirely behind", to use a sentence from Jane Austen's famous novel *Pride and Prejudice*. In fact Pascal Bentoiu thinks that in Enescu's works, "the main point ... is made up of the obvious dose of originality and of the perfection of his (compositional) technique (our italics — C.S.-B.)" (p. 7); he shows thus quite clearly that what he admires in Enescu is made up above all of his *means*, not of his *achievement* — but this is precisely turning things upside down! On the other hand, the author believes that "Enescu has actually *no inner affinity* with Brahms (the author's italics), no matter what Enescu had said in this respect in various talks and interviews" (p. 93). This is a very categorical assertion, but, alas, far less convincing and conclusive as it might seem at first sight! In exchange, Pascal Bentoiu is resuming again and is dwelling most unconvincingly, too, upon a quite obsolete preconception, viz. would-be affinity of Enescu with ... Berlioz! (pp. 21, 75 and chiefly 107!). However, although Berlioz was indeed a master of ensembles, he had never been, in exchange, such a first-rate jeweller continually polishing up his precious stones, as Enescu, who had followed, in this respect, too, as in many other instances, the patterns set precisely by Wagner and Brahms (who though rivals had nevertheless been both supremely worshipped by Enescu)! Such a minute polishing of themes and motifs is not to be found in Berlioz! Enescu's modalities and those of Berlioz are diametrically opposed; the former is going from the microcosm to the macrocosm, whereas the latter is always waiting for the macrocosm to reveal him the microcosm! Enescu is a *Builder*, as Wagner and Brahms are, not an *Architect* not so much interested in the details, like Berlioz! It is quite strange, indeed, that such an admirer of Enescu's perfection in point of com-

positional technique, should be so eager to deny him every affinity with the two masters of this same compositional technique, Wagner and Brahms and to dwell in exchange so much upon Berlioz, whose chief merits lie elsewhere! Along another line, one is gladly aware that Pascal Bentoiu does not agree with late Mihail Jora's "purism" aiming at expelling from Enescu's output all his "posthumous" works, exactly like those who once desired to deal in the same way with Eminescu's "posthumous" poems! (p. 346). But, in turn, one ought to ask Pascal Bentoiu why is he denying any value to Enescu's best youthful work, the *Sonata for Piano and Cello in F Minor Op. 26 No. 1*, or to a song like *Soupir Op. 4 No. 3*, which equals both in merits and intrinsic musical worth the renowned song on the same lines by Sully-Prudhomme, due to H. Duparc? Why is he analysing solely three movements from the *Piano Suite No. 3 'Pièces Impromptues' Op. 18* (pp. 552—555), or only the first movement out of the four of the sketched *Symphony No. 5* (pp. 558—562)? (By the way, this reminds us of a certain analysis of Tchaikovsky's *Symphony No. 6 'Pathétique' in B Minor Op. 74*, in which the last movement was no longer presented, its analysis being replaced by the following statement: "Unhappily Tchaikovsky concluded his work with a pessimistic-reactionary *Finale*" — sic!! —). And now, let us mention *Vox Maris*, as our modest opinions are directly quoted therein. It is difficult to discuss the matter, when one is making but categorical-unqualified and intolerant assertions (as those on p. 535). Still, a few things can and must be said. Concerning the third subject of the work, on which Pascal Bentoiu does not agree to our opinion, but offers no other alternative, we shall again quote here the view of our distinguished professor, the lady composer Myriam Marbé, who pointed out, and most rightly, too, that in his ripe, mature works, Enescu often used to turn, quite imperceptibly at first, but very firmly afterwards in the development of the respective work, a motif into a quite new subject! The fact that a new subject is emerging from a previous one, might be styled as a commonplace; but its being afterwards submitted to an ever-going change and its being thus endowed with quite a different function within the work is no longer a ... com-

monplace ! But if one is interested solely in the smallest units of the subjects, of the motifs and of the cells and, because of this, can no longer grasp their transfigurations, i.e. cannot see the forest because of the trees, who is then to blame ? We are further told (p. 367) that we just "kindly" have not understood that in Pascal Bentoiu's conception neither the "replica" nor "the reflex work" ever imply an "echo" — while both the "replica" and the reflex work are ultimately but echoes, although the notions they convey are somewhat slightly different ! An echo, however, has not a pejorative or deprecating signification, although the author likes to think it has ! We simply say that *Vox Maris* is a work quite independent from *La Mer* by Debussy, and that is all ! Madách's masterpiece, *The Tragedy of Man*, is a reflex work, being a replica, i.e. and echo of both Milton's *Paradise Lost* and Goethe's *Faust*, but this quite obvious fact is implying neither deprecating nor pejorative significations ! As for the form used by Enescu in *Vox Maris*, we confess that in all sincerity we deem it a most obvious sonata form, since it contains an exposition with two or three main subjects, a development and a recapitulation ! "Yet Brutus said he was ambitious and he is an honourable man !" — Yet Pascal Bentoiu says it is not a sonata form, and he is a most honourable musician, — although he quite agrees to the fact that *Vox Maris* has indeed got an exposition, a development and a recapitulation — like any other work written in a sonata form ! (see p. 351). Both here, as previously, although he is asserting most categorically his disagreement with us, he does but repeat, in the main, our conclusions ! Therefore, until new elucidating elements will be revealed, we go on maintaining our former "heretic" opinions, both concerning the third subject in *Vox Maris* and the sonata form in it, although in Pascal Bentoiu's conception, they are so very ... "erroneous" ! The parallel with *Œdipus* is as unconvincing as the rest. Both the opera and the poem are two quite independent works ; the similitudes between them are but casual, as they have been both created by the same composer, and belong to his ripe, mature works ; however, in all other respects they are utterly different. Coming again to the third sub-

ject in *Vox Maris*, although its form in the recapitulation is meant by Enescu to represent most obviously a quotation from Brahms (a fact observed not only by us, but by the musicologist Gheorghe Firca as well !), Pascal Bentoiu, fully enslaved by his preconceptions and misconceptions, persists in denying it ! (p. 362). Another preconception of Pascal Bentoiu's is his persistency in considering the fiddler Lae Chioru as having been a ... "violin-teacher" of Enescu when a child (p. 411), although the falsity of this allegation has been proved for rather a long time.

However, there are lots of exceptional things in this stately book, too ! Apart from the exceptional analytical skill of the author's, revealed as such in hosts of instances, we cannot but agree to his justified elucidations such as : "The influence of impressionism on Enescu was rather insignificant, although such an influence did exist and contributed to a certain extent to some refined shades of tone colour and elements of harmony in his works". (p. 217). Another justified opinion of his is his bitterly reproaching and blaming those who have dared to maim and to distort the meaning of the last scene of *Œdipus*, in 1959 and in the following years (pp. 286—288). In spite of the strange impression conveyed by such a mixture of right and disputable views, once Pascal Bentoiu's nearly 600 pages full of real, great love for Enescu have all been read, one feels that one cannot forget them ! Pascal Bentoiu has indeed written a really Great, Imposing, Work about Enescu ! His analyses, although sometime excessive and of a tiresome minuteness, are nevertheless in hosts of instances most soundly done and well-grounded. Of course, it would be desirable for Pascal Bentoiu to remember Leopold Stokowski's words : being once asked what works by Tchaikovsky he liked best, the greater conductor answered : "All of them, without any exception, as Tchaikovsky is Tchaikovsky !" *Mutatis mutandis*, we say : "Enescu is Enescu, and no exception must be made concerning his works !" As for us, we like better Pascal Bentoiu the highly skilled and conversant master of analyses, than Pascal Bentoiu the author of partial assertions, ruled by preconceptions and biases ; we better like his two brisk, youthful *Piano Concer-*

tos, than his too laboured and heavy "opéra bouffe" *L'Amour Médecin* after Molière. But there is no dichotomy; here are merely the obverse and the reverse of one and the same medal. And even if one does not like too much the reverse, the obverse has got plenty of interesting things on it. At any rate, although one should read but *cum grano salis* Pascal Bentoiu's work on Enescu's masterpieces, it remains nevertheless an *Imposing, Great, Reference Book* in our musicology.

Constantin Stîhi-Boos

FLORIAN POTRA, *Aurul filmului*, București, Edit. Meridiane, 1984.

Aurul filmului (L'or du film) est le titre du cinquième livre consacré par Florian Potra à la problématique du septième art. Précédé par *Experiență și speranță* (Expérience et espoir) (1968), *O voce din off* (1973), *Voci și vocații cinematografice* (Voix et vocations cinématographiques) (1975) et *Profesiune: filmul* (Profession: le film) (1979), ce dernier volume (qui a comme sous-titre « Œuvres qui évoquent le passé » s'annonce comme le premier d'une trilogie future, en cours d'élaboration.

Dans le préambule de l'ouvrage, l'auteur déclare avec précision ses intentions, expliquant, avec un humour bienfaisant, qu'il a donné « ce titre — *L'Or du film* — à ce possible tryptique (sans aucune relation de frénésie méthodologisante wagnérienne, sauf l'assonance agréable avec

L'Or du Rhin) (...), séparant, par des raisons faciles à comprendre, les films historiques (d'époque, de costume), de ceux de l'actualité » (p. 7).

Parlant des films de la contemporanéité inspirés par les temps de jadis, Florian Potra utilise avec habileté les armes du critique d'art et, aussi, celles du théoricien et de l'historien du cinéma, toujours au courant avec les plus récentes victoires dans ce domaine. Ainsi, ses opinions très personnelles concernant des films déjà célèbres, comme *Les histoires de la lune pâle après la pluie*, *Mort à Venise*, *Œdipe Roi*, *La forêt des pendus*, *André Rubliov*, *Pièce non terminée pour pianine mécanique*, *Le tambour en tôle*, etc. sont exprimées dans un dialogue permanent et fertile avec celles appartenant à des esthéticiens et hommes de culture d'une certe notoriété. Les citations, soit de György Lukács ou de Guido Aristarco, soit de D. I. Suchianu ou de Fernando di Giammatteo, de Henri Agel ou d'Umberto Barbaro, occupent de larges espaces dans l'économie du tout.

Sans savoir la prétention que ses opinions ou ses classifications sont infailibles, au contraire, apprenant toujours de ses pensées ou de celles des autres, des idées contraires à l'argumentation initiale, l'auteur de *L'Or du film* réussit à faire du jeu dialectique de ses propres subjectivités (d'ailleurs, le point de départ même du livre se base sur un « jeu », celui de « la tour chinoise ») une lecture vive et captivante.

Olteea Vasilescu

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes. Les titres des reçus seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, Théâtre-Musique-Cinéma, TOME XXII, P. 1—112,
BUCAREST, 1985

PRINTED IN ROMANIA

—R—M. ISSN 0080—2638



I. P. Informația c. 1594

Lei 40